



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Von der Kosmogonie zum Ikonoklasmus.Theodor Däubler, »Mit silberner Sichel« - Das Widmungsexemplar für Paul Klee

Kersten, Wolfgang

Abstract: The article closes a gap in basic research with an analytical first publication. – In 1918 Paul Klee worked on an unrealized illustration project for Theodor Däubler's book »Mit silberner Sichel«. At Christmas 1917, Däubler donated a copy of the publication to Klee. This dedication copy was lost for more than 70 years. Since 2010 it is back in Klee's former library, which is kept now in the Zentrum Paul Klee. It contains numerous underlines and sketches. The task is thus to explain their significance in connection with the works in Klee's oeuvre, which can be traced back to certain passages in Däubler's book.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1887823>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-166289>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Kersten, Wolfgang (2018). Von der Kosmogonie zum Ikonoklasmus.Theodor Däubler, »Mit silberner Sichel« - Das Widmungsexemplar für Paul Klee. Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee, (6):4-29.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1887823>

VON DER KOSMOGONIE ZUM IKONOKLASMUS

THEODOR DÄUBLER, *MIT SILBERNER SICHEL* - DAS WIDMUNGS-EXEMPLAR FÜR PAUL KLEE

WOLFGANG F. KERSTEN

SUMMARY

The article closes a gap in basic research with an analytical first publication. – In 1918 Paul Klee worked on an unrealized illustration project for Theodor Däubler's book *Mit silberner Sichel*. At Christmas 1917, Däubler donated a copy of the publication to Klee. This dedication copy was lost for more than 70 years. Since 2010 it is back in Klee's former library, which is kept now in the Zentrum Paul Klee. It contains numerous underlines and

sketches. The task is thus to explain their significance in connection with the works in Klee's oeuvre, which can be traced back to certain passages in Däubler's book. – The article offers the first results of the preparatory work for a planned book on the interactions between Paul Klee, Lily Klee, George Grosz, Theodor Däubler, Hans Goltz, Leopold Zahn and Alfred Flechtheim.

PROLOG

Walter Jens, in: *Die Zeit*, 17. Januar 1957: »Däublers Grundgedanke, der in all seinen Werken, am stärksten im »Nordlicht« durchscheint, lautet, zur Formel erhoben, »ich bin der Glaube an die Macht der Sonnen« und »wir sind die Kinder des Lichts«. Griechischen Gedanken folgend, identifizierte Däubler das Licht mit der platonischen Idee; das Leuchten der Sonne war ihm gleichsam die Inkarnation jenes Geistes, dem der Mensch, ein Sohn der dunklen Erde, zeitlebens entgegengeht. Er, der Geistgeborene, sehnt sich aus der Verschattung seines irdischen Daseins heraus und erstrebt, um ganz er selbst zu werden, die Wiedervereinigung mit dem Licht. Indem er so handelt, erfüllt er den Auftrag der Erde; denn sie selbst, Gaia, war einmal mit der Sonne vereint und trägt seitdem das Verlangen in sich, wieder mit ihr verbunden zu werden. Zeugnis ihrer solarischen Herkunft, Widerschein im Dunkel, leuchtender Spiegel in der Nacht der Höhle, sind die von ihr ausgesandten Strahlen des Nordlichts. So wie diese Strahlen eine einmal vorhandene, später verlorene, aber immer neu erstrebte Verbindung von Erde und Sonne symbolisieren, findet das

menschliche Verlangen nach einer Wiedervereinigung mit dem Geist seinen gleichnishaften Ausdruck im Bildnis Apollons. Er, der geistigste Gott, der Bruder des Helios, gibt die Gewähr, daß die Sehnsucht des Menschen nach einer Rückkehr zur Sonne einmal erfüllt werden wird.«

DAS ILLUSTRATIONSPROJEKT

An einem von mehreren nicht realisierten Illustrationsprojekten, an demjenigen zu Theodor Däublers 1916 in Dresden-Hellerau veröffentlichtem Buch *Mit silberner Sichel*, arbeitete Klee vom 17. April bis Juli 1918. Er nannte Däublers Schrift »ein entzückendes landschaftliches Epos«. ¹ Die Veröffentlichung einer illustrierten zweiten Ausgabe verfolgte er mindestens bis zum 1. Januar 1920. ² Das Buch erschien jedoch ohne Zeichnungen von Klee wenige Monate später im Insel-Verlag Leipzig. ³ – Klee war womöglich die Fragwürdigkeit einer erfolgreichen Fortsetzung expressionistischer Kultur klar geworden, obgleich er seine Illustrationen zu Däublers kosmogonischen »Erlösungsprogramm« ⁴ in den Jahren 1919 und 1920 sehr gut hatte verkaufen können.

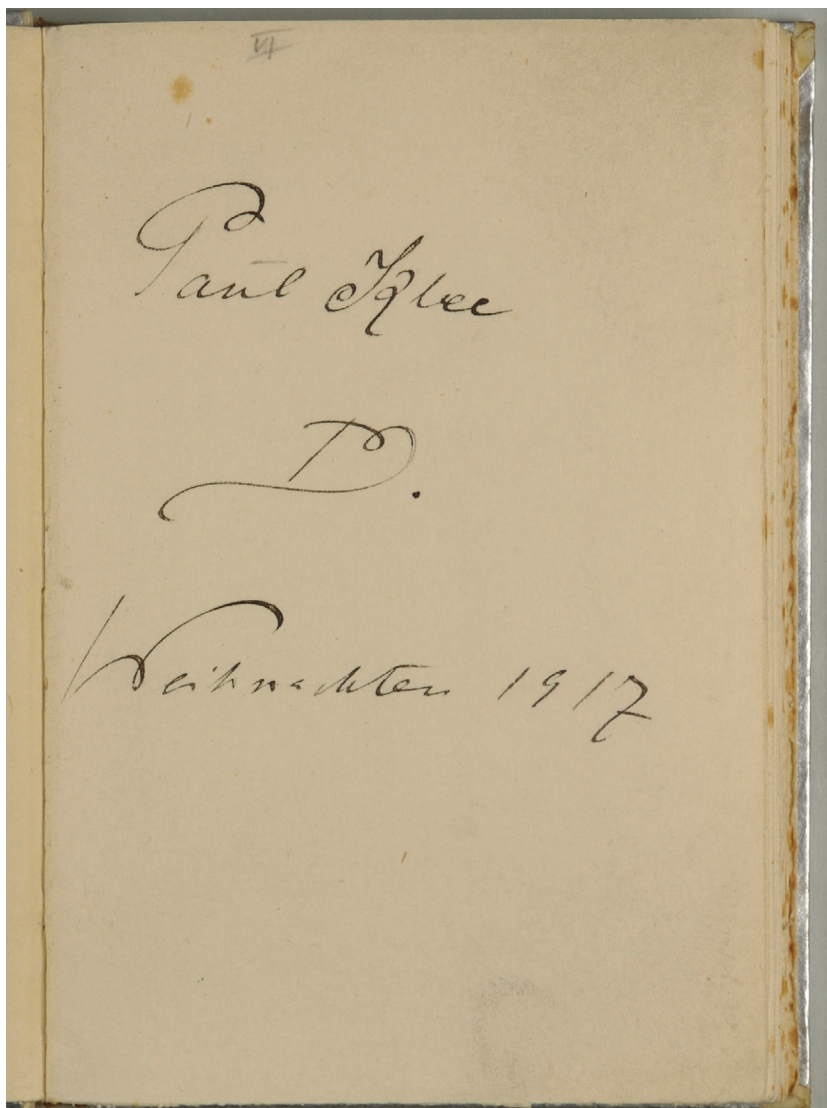
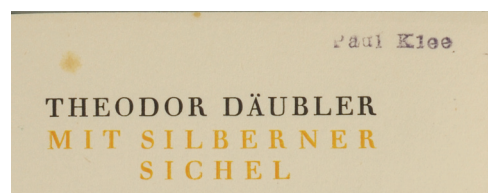


Abb. 1
Theodor Däubler, *Mit silberner Sichel*, Dresden-Hellerau: Hellerau, 1916, Zentrum Paul Klee, Bern / Museumsstiftung für Kunst der Burgergemeinde Bern, Däublers Widmung auf der Schmutztitelseite
©Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Abb. 2
Paul Klee, Stempel auf der Titelseite von Däublers Buch *Mit silberner Sichel* (wie Abb. 1)



Abb. 3
Paul Klee, Stempel auf der Titelseite von Carl Einsteins Buch *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der weissen Bücher, 1915, ZPK, Bern, Schenkung Familie Klee ©ZPK, Bern, Bildarchiv



von 1934 bis 2010 gedauert, bis Däublers, inzwischen leicht stockfleckiges Widmungsexemplar für Klee anscheinend mehr oder weniger zufällig entdeckt worden ist. Es trägt Däublers handschriftliche Dedikation »Paul Klee / TD. / Weihnachten 1917«. (ABB. 1) Diese nüchterne Form der dreizeiligen Besitzanzeige mit dem Monogramm in der mittleren Zeile ist durchaus typisch für den Schriftsteller, wie ein Vergleich mit Däublers Widmungsexemplar *Der sternhelle Weg* für die Künstlerin Martel Schwichtenberg aus dem Jahr 1919 verdeutlicht.⁷ Das für Klee bestimmte Buch weist auf der Titelseite oben rechts den Stempelabdruck »Paul Klee« auf. (ABB. 2)

Klee hat diesen Stempel spätestens seit dem Jahr 1900 für eine ganze Reihe seiner Bücher benutzt, beispielsweise auf den Titelseiten der Bücher *Negerplastik* von Carl Einstein, welches im Jahr 1917 ein Weihnachtsgeschenk von Lily Klee war, und *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* von Wilhelm Michel.⁸ (ABB. 3, 4)

Es kann folglich mit guten Gründen davon ausgegangen werden, dass das lange Zeit verschollene und nun wieder vorhandene Widmungsexemplar *Mit silberner Sichel* von Däubler für Klee tatsächlich zum Weihnachtsfest 1917 Eingang gefunden hat in die Hausbibliothek des Künstlers. Dort dürfte es sich bis zum Sommer 1934 befunden haben. Gemeinsam mit Klee schätzten seine Frau und sein Sohn Däubler sehr. Dies wird besonders deutlich in einer differenzierten Charakterisierung, die Lily Klee am 16. Januar 1931 in einem Brief an Felix Klee formulierte: »Gestern Nachmittag kam / Theodor Däubler aus Dresden / u. hielt einen Vortrag i. Bauhaus / über Tradition in der Kunst. / Er ist ein sehr interessanter / Mann ~~von~~ u. Künstler von / großem format. Es ist ein / Jammer, daß es ihm so schlecht / geht u. er es so schwer hat u. / Trotz seiner bedeutung, so /

Das Widmungsexemplar weist zahlreiche Unterstreichungen und Skizzen auf.⁵ Damit stellt sich die Aufgabe, die Bedeutung derselben im Zusammenhang mit den Werken in Klees Œuvre, die nachweislich auf bestimmte Textpassagen in Däublers Buch zurückgehen, zu erklären.⁶

Bei der Analyse gilt es allerdings zu bedenken, dass das Widmungsexemplar spätestens seit dem 24. Juni 1934 für eine unbestimmte Zeit von Otto Nebel, einem befreundeten Kollegen von Klee in Bern, beherbergt wurde. – Aufgrund der wechselnden Standorte des Widmungsexemplars könnte sich ein Problem mit Folgen ergeben, weil die Authentizität sämtlicher Randzeichnungen nicht als gesichert gelten kann.

DIE PROVENIENZ DES WIDMUNGSEXEMPLARS

Es hat, wie bereits angedeutet, rund 76 Jahre,

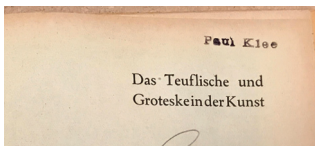


Abb. 4
Paul Klee, Stempel auf der
Titelseite von Wilhelm Michels
Buch *Das teuflische und Groteske in
der Kunst*, München: R. Piper & Co,
1917, ZPK, Bern, Schenkung
Familie Klee
©ZPK, Bern, Bildrchiv

Abb. 5
Otto Dix, *Bildnis des Dichters
Theodor Däubler*, 1927, Tempera,
Sperrholz, 150 x 100 cm, Museum
Ludwig, Köln
©Rheinisches Bildarchiv, Köln /
ProLitteris



wenig äußeren Erfolg! / Der Vortrag soll
prachtvoll / gewesen sein. Leider war / ich
nicht drin, da es mich zu / sehr anstrenge.
Nachher / kamen sie noch zu uns: / Däubler.
Kandinskys, / Mies van der Rohe u. Rudolf /
Bach. Es war sehr nett u. / Däubler ganz rei-
zend. / Heute reiste er ab. Er läßt / Dich viel-
mals grüßen.«⁹

Gleich nach Däublers frühem Tod am 13.
Juni in St. Blasien schrieb Lily an Felix Klee:
»Theodor Däubler ist / in St. Blasien im
Schwarzwald 58 j.hrig / alt gestorben.«¹⁰

Darüber dürfte das Ehepaar Klee im Ber-
ner Exil mit dem befreundeten Künstler Otto
Nebel und dessen Frau Hilda gesprochen ha-
ben, weil Klee sein Däubler-Buch mit den
Unterstreichungen und Randzeichnungen ih-

nen geliehen hat. Am 24. Juni 1934 schrieb
Otto Nebel in sein Tagebuch, seine Frau habe
von einem Besuch bei Klees »allerlei Bücher
mitgebracht; unter anderem auch ein Werk
von Däubler: »Mit silberner Sichel«, in das
Paul Klee Randzeichnungen mit dem Bleistift
gesetzt hatte.«¹¹ Ob Otto und Hilda Nebel,
das Buch wieder zurückgegeben oder ander-
weitig verliehen oder gar verkauft haben,
lässt sich zur Zeit nicht ermitteln. Es befand
sich nach Nebels Tod im Jahr 1973 offenbar
nicht im Besitz der Otto Nebel-Stiftung und
auch nicht in seinem offiziellen Nachlass, der
heute von der Schweizerischen Nationalbi-
bliothek in Bern verwaltet wird.¹² Deshalb
mussten Reto Sorg und Osamu Okuda noch
im Jahr 2005 feststellen: »In der Nachlass-
bibliothek Paul Klee (Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee) fehlt das
Exemplar.«¹³

Am 21. Oktober 2010 brachte Christine
Staufer, langjährige Mitarbeiterin in der welt-
weit bekannten Berner »Galerie Kornfeld«,¹⁴
Däublers Widmungsexemplar ins Zentrum
Paul Klee. In der Folge wurde es von der Paul
Klee-Stiftung (heute Museumsstiftung für
Kunst) der Burgergemeinde Bern Ende 2010
für Sfr. 60'000.- erworben und als Leihgabe
dem Zentrum Paul Klee überlassen.¹⁵

THEODOR DÄUBLER, DIE »ÖFFENTLICHE FIGUR«

»Wenn er auf Capri oder in Griechenland spa-
zierenging, sollen die Kinder zusammenge-
laufen sein, um ihm die Hände zu küssen,
weil sie glaubten, sie seien dem lieben Gott
begegnet.«¹⁶

Heute ist der Schriftsteller und Kunstkri-
tiker Theodor Däubler weitgehend in Verges-
senheit geraten und allein in einschlägigen
Fachkreisen bekannt,¹⁷ obwohl er sich wie
kaum ein anderer deutscher Dichter für die
moderne, insbesondere expressionistische
Kunst engagiert hat und vielfach porträtiert
worden ist.¹⁸ (ABB. 5) – Carola von Edlinger hielt
im Jahr 2002 fest: »Eine Studie über die
kunsttheoretischen Schriften von Däubler
steht noch aus. An ihnen ließe sich sein
avantgardistischer Blick auf die damalige
zeitgenössische Kunstszene verdeutlichen,

während er im ›Nordlicht‹ einer mythischen, weltabgewandten Erlösungssehnsucht verhaftet blieb.«¹⁹

Däubler lernte avantgardistische Kunst 1901 während seines Aufenthalts in Paris in Kreisen der internationalen Bohème kennen. Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin haben dies 1988 in ihrem grundlegenden Buch über *Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften* hervorgehoben und zugleich nachhaltig darauf aufmerksam gemacht, dass Däubler in der Folge, d.h. von 1925 bis zu seinem Tod »so etwas wie eine öffentliche Figur« war: »1927 wird er zum Präsidenten der deutschen Sektion des P.E.N. Clubs und 1928 in die Preußische Akademie der Künste gewählt, ist landauf, landab zu Vorträgen und Lesungen unterwegs, lebt größtenteils von den Zuwendungen aus einem ›Däublerfonds‹, ist weiterhin mit vielen deutschen Malern befreundet, wird von diesen, wie schon früher, häufig gezeichnet, gemalt, karikiert, nimmt jedoch an der Entwicklung der modernen Kunst nur noch gelegentlich durch einen Beitrag teil. Der Grund ist leicht einzusehen: Däubler ›las‹ und interpretierte, was ihm zwischen 1900 und 1920 an moderner Kunst in Paris, in Italien, in München und Berlin begegnete, als illustrierende Begleitmanifestationen zu seinem ›Nordlicht‹ [...].«²⁰

Klee kannte Däubler bereits seit 1914. In der Reinschrift seines dritten Tagebuchs formulierte er im Rückblick aus der Zeit um 1920/21 mit dem für ihn typischen distanzierten Habitus: »Der prächtige dicke Däubler gibt mir seine weiche Hand: ›Sie sind ein futuristisches Temperament in Deutschland. Mit der Kultur der Tradition verbundener Futurismus. Ich bin auch schon Futurist. Ich reime nur noch.‹ (Vielleicht ist es schade, dass er noch reimt?)«²¹

Weitere grundlegende Daten zur Bekanntheit zwischen Däubler und Klee sowie den Etappen des Illustrationsprojekts, die sich bis zum Januar 1918 zurückverfolgen lassen, hat Christian Geelhaar bereits 1976 zusammengetragen.²² Die Eckdaten für das Illustrationsprojekt zu *Mit silberner Sichel* finden sich mit wichtigen Ergänzungen noch einmal in einem Aufsatz von Mona Meister aus dem

Jahr 1999 zusammengestellt.²³ – Eine erste eingehende Analyse zu Klees Illustration *Die beiden Schreie* (1918, 132) im Zusammenhang mit dem ikonoklastisch ausgeführten Bild *Dogmatische Komposition* (1918, 74) lieferte der Autor im Jahr 1985.²⁴

DÄUBLERS BUCH MIT SILBERNER SICHEL

Däubler schrieb, wie am Ende des Inhaltsverzeichnis der Publikation auf Seite 129 ausdrücklich vermerkt ist, sein Buch *Mit silberner Sichel* im Jahr 1915 im Ort Kloster auf der Ostseeinsel Hiddensee, einer abgeschiedenen Gegend, die seit dem späten 19. Jahrhundert von zahlreichen Schriftstellern und Künstlern besucht wurde, die sich einer avantgardistischen und naturverbundenen Kreativität verbunden fühlten. Die dort gemachten Erfahrungen bestimmen zuweilen die in Däublers Text beschriebenen Visionen, beispielsweise zu Beginn des Kapitel »Die Übereinkunft« auf Seite 13. Heinrich Ernst Haberland, in Leipzig erfolgreich als Drucker, Verleger und Buchhändler tätig, druckte Däublers Text 1916 und der Hellerauer Verlag, ansässig in der 1909 gegründeten Gartenstadt Dresden-Hellerau, publizierte das Buch.²⁵ Die gesamte Produktion des Buchs erfolgte also in einem dezidiert avantgardistischen Rahmen.

Däublers Werk setzt sich aus dem Gedicht »Der jüngste Mond« und den drei Prosastücken »Das Segel«, »Das Rad« und der »Flügel« zusammen. Ausführliche literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu dem Epos liegen bis jetzt nicht vor, und es ist in der auf 7 Bände angelegten kritischen Ausgabe von Däublers Schriften noch nicht erschienen.²⁶

Für die Erzählung und den Gehalt von Däublers Buch *Mit silberner Sichel* lässt sich zunächst grundsätzlich festhalten: »Däublers kosmologische Nordlicht-Gnosis bleibt auch weiterhin herrschend.«²⁷ Die zentrale Bedeutung besteht im gleichen Sinn darin, dass sich Däubler entsprechend seines kosmogonischen Weltbilds als »geistiger Retter der Erde«²⁸ und als »von der Sonne gesandter Prophet« sah,²⁹ der nun seine Visionen auf den Mond projizierte. Dies wird gleich in der ersten Strophe des Gedichts »Der jüngste

Mond« deutlich: »GEHEILIGTER Mond, du erschreckst meine Schafe. / Du scheinst mir die silbernde Sehnsucht der Sonne. / Es naht deine Sichtbarkeit rosiger Wonne, / Du sichelst dahin wie ein Schauen im Schlafe.«³⁰

DIE UNTERSTREICHUNGEN UND RANDZEICHNUNGEN IN KLEES DÄUBLER-BUCH

Klee hat in seinem Däubler-Buch 41 Stellen markiert, 39 mit rotem Buntstift, eine mit blauem Buntstift, »Hier hat Mozart einst gewohnt«, und eine mit einer geschweiften Klammer, (»Wir hören meistens den Todesschrei nicht, da er bereits drüben gellt, genau so wie bei uns der Geburtsschrei.«). – Auf 16 Seiten finden sich Randzeichnungen. In der Regel beziehen sich die Darstellungen in gut nachvollziehbarer Weise auf den markierten Text. Sie sind alle mit dünnem Bleistift ausgeführt. Die Formensprache ist einheitlich gehalten. Figurative Motive dominieren. Abstrakte Elemente und Zeichen stützen kleine Kompositionen oder bleiben dekorativ. Der scheinbar kindliche Stil der Randzeichnungen entspricht Klees Kunstprogrammatik im Jahr 1918.³¹ – Stilistisch befremden allein die eckig gezeichneten Körperfragmente unten auf Seite 67. – Die Zeichnungen auf den Seiten 47 und 102 zeigen keine Markierungen. Sie stehen in einem losen Zusammenhang mit Däublers Gedanken. Für das Illustrationsprojekt wählte Klee lediglich acht markierte Textstellen aus (in der nachfolgenden Auflistung fett hervorgehoben). Zum Satz »Soeben birgt das Opernhaus den Kometen von Paris« auf Seite 73 schuf er gleich zwei Illustrationen. Vorbereitende Zeichnungen finden sich aber nur auf fünf Seiten.

13: ICH HOFFE NOCH IMMER AUF DEN NORDEN.

16: Es gibt auch eine Mondregion der Seele.

17: Ein wenig erkundbares Licht muss dabei sein:

19: In dieser Wolkengemeinschaft ist nichts menschliches:

20: Ich soll das Leben meines Traumes schreiben.

20: Es gibt eine Windrose der Seele.

25: es gibt Kometen in der Zeit.

28: Ich höre singen: meine Mutter.

30: bloß Hellas' Held lebt in Eilandgewässern. (ABB. 6)

33: Es soll sich der Herr auf uns, nicht wir auf ihn verlassen. (ABB. 7)

34|35: Die Schönheit zieht als Schwan hinaus zur Abschiedssonne. | Ein anderes Träumen muss da anfangen; (ABB. 8)

38|39: Ozean, deine Geschichte hat noch nicht begonnen. / Ozean, du mußt warten. | (ABB. 9)

40|41: Der Granit von Europa ist nie zu bezwingen. (ABB. 10)

45: die Paare kugeln sich in der Vertikalen. (ABB. 11)

47: (ABB. 12)

53: Schwerpunkt zu sich beim Sturz nach oben.

54|55: Diese unaufhörlichen Ichs! | Hölle ist auch aufgewirbelter Staub./ (Wir hören meistens den Todesschrei nicht, da er bereits drüben gellt, genau so wie bei uns der Geburtsschrei.) / Sozusagen aufrecht. (ABB. 13)

60: Die Theater gehn eins nach dem andern zu Ende. (ABB. 14)

66|67: rundeste Körper mit den zwei Halbmonden zeigt sich enthüllt. (ABB. 15)

71: in dir, Mensch, ruht die Achse. (ABB. 16)

72: Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen. (ABB. 17)

73: Soeben birgt das Opernhaus den Kometen von Paris. (ABB. 18)

75: Die Künstler glauben an den fernen Osten.

75: Die Künstler wissen etwas über ihre bleiche Mondheit.

84: Dann auf einmal war er bloß ein Monokel, man denke, der ganze Mond! (ABB. 19)

87: In unsrer alten Nacht war einmal ein unsagbarer Komet erschienen.

89: Unsichtbare Völker standen plötzlich da und harrten auf die Ankunft des Kometen.

91: Wir stürzten ein.

95: ICH HABE BLOSS EIN FÜNKCHEN LIEBE, AUS dem soll alles kommen:

97: Die Sterne werden im Menschen geboren.

97: Der Mensch ist der Mund des Herrn, (ABB. 20)

99: Ich liebe eine Schmiede, in der geheim ein Flügelpaar, gefaßt aus Eisenreifen, wunderbar zusammengereimt wird.

- 102: (ABB. 21)
 104: Lassen die Flieger den Lüften den Ein-
 druck zu ihrem Kometen?
 109: Hier ist alles eine Symphonie des Schau-
 ens.
 112: Der Abend verglast den Tag. (ABB. 22)
 113: Die Sternennacht ohne Silberbeschwich-
 tigung ist ein unheimliches Tier.
 118: Hier hat Mozart einst gewohnt.
- 121: Liebe Kinder, eure Stimmchen!
 123: Jubel war um unsere Kinder.
 126: Zion ist vielleicht vollendet.
 127: Und Jerusalem steht auf.

Abb. 6-22, Theodor Däubler, *Mit silberner Sichel*, Klees Widmungsexemplar, (wie Abb. 1)

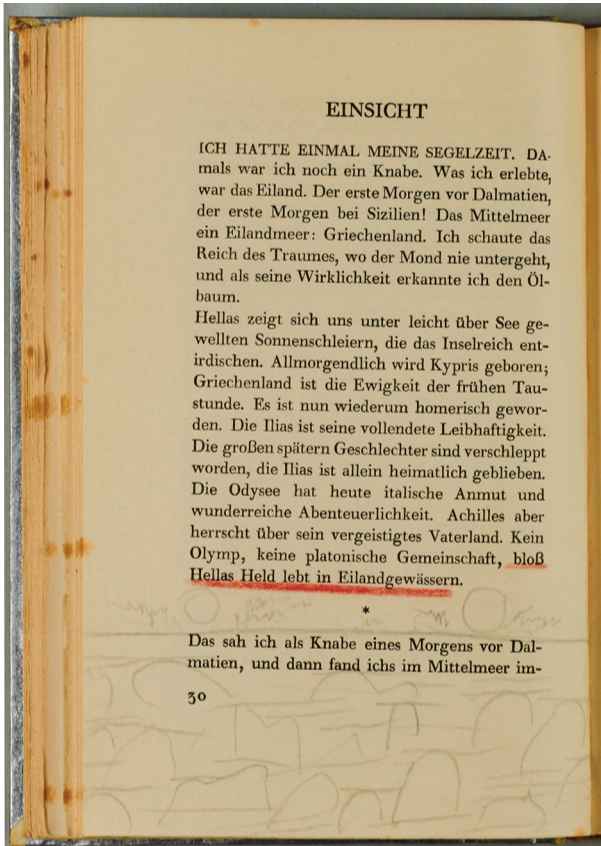


Abb. 6: S. 30

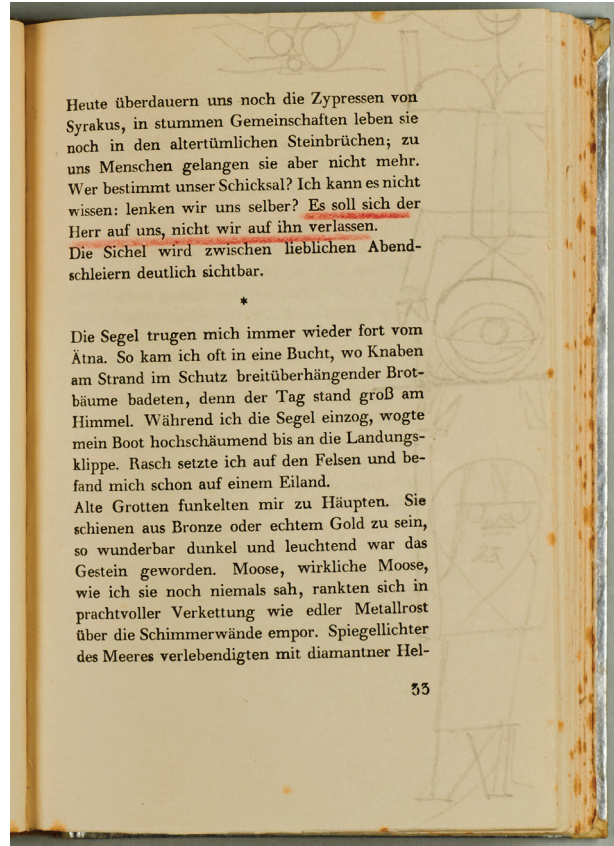


Abb.7: S. 33

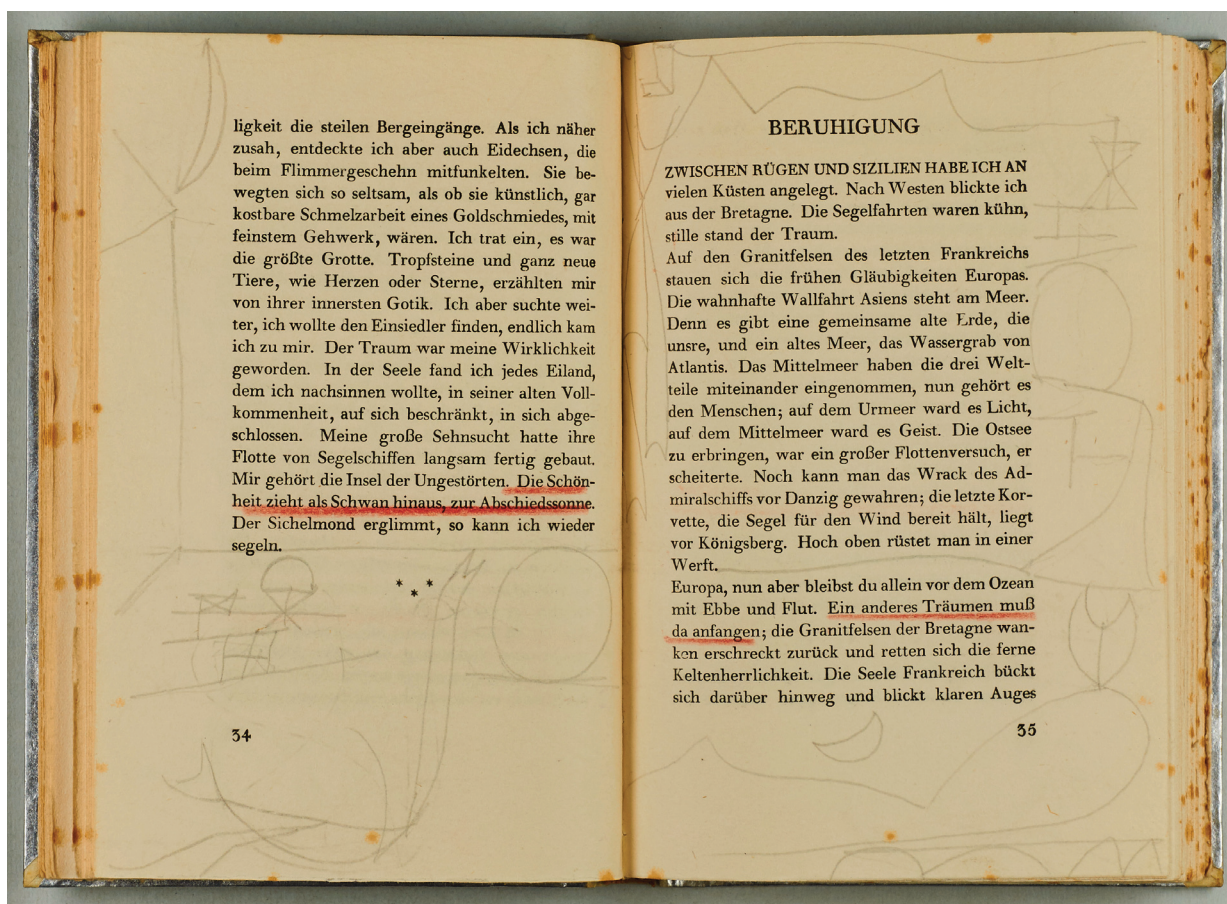


Abb. 8: S. 34 / 35

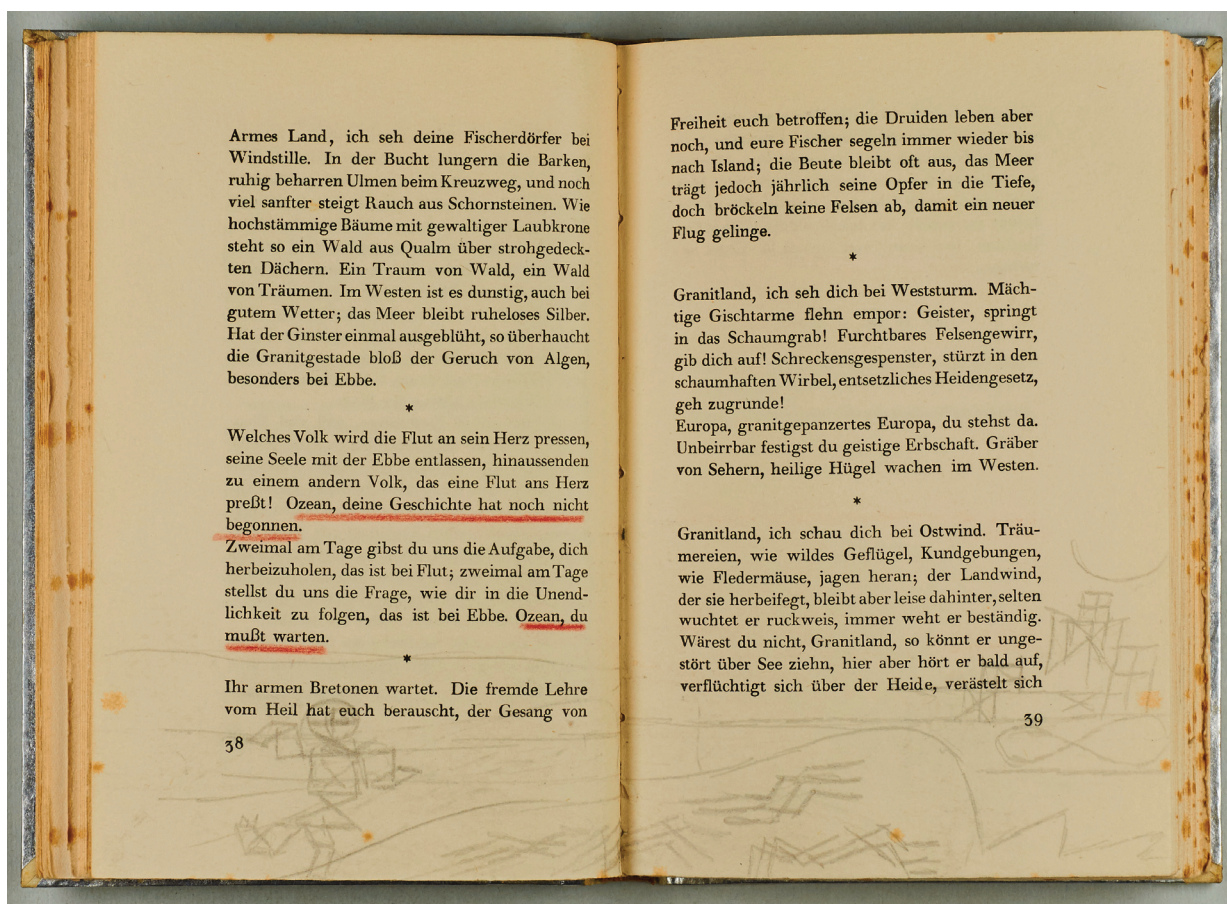


Abb. 9: S. 38 / 39

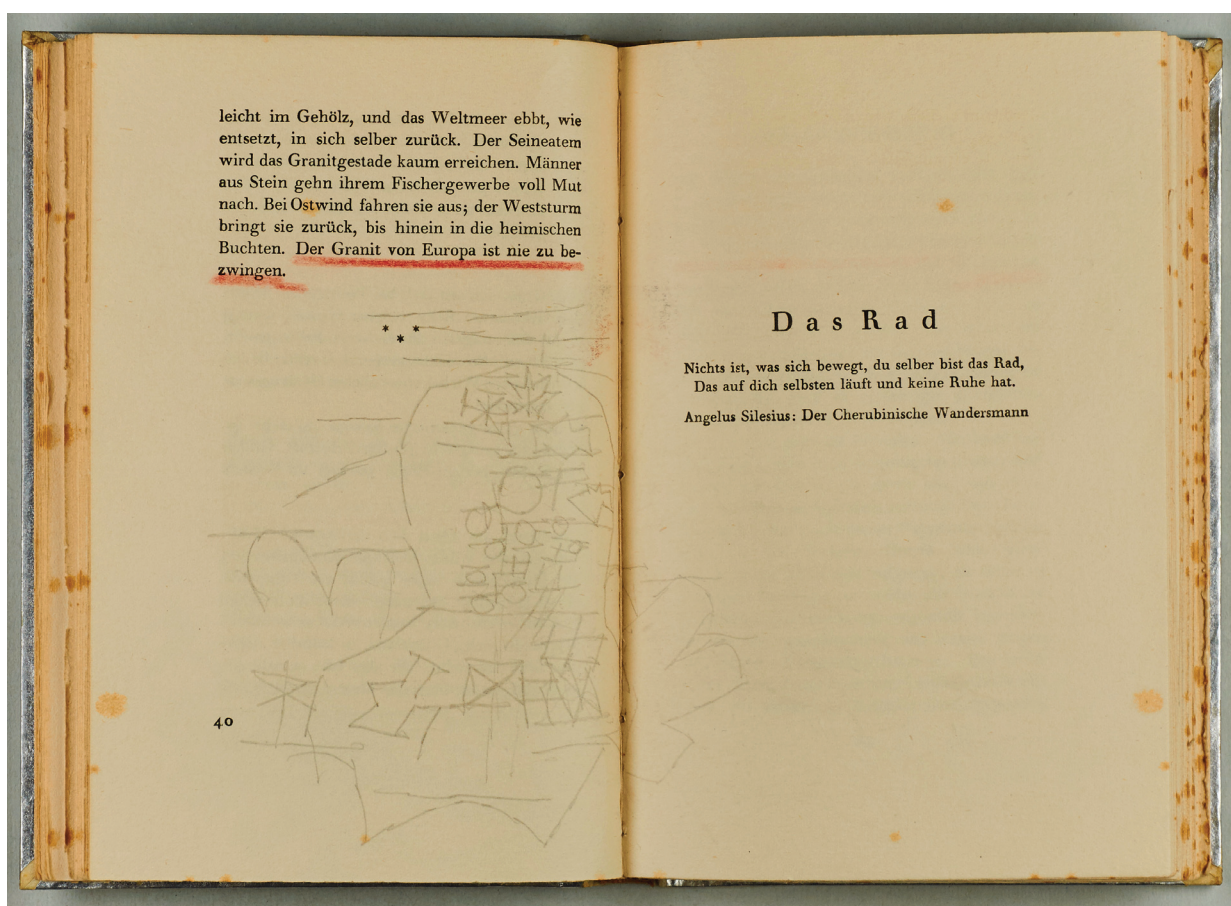


Abb.10 : S. 40 / 41

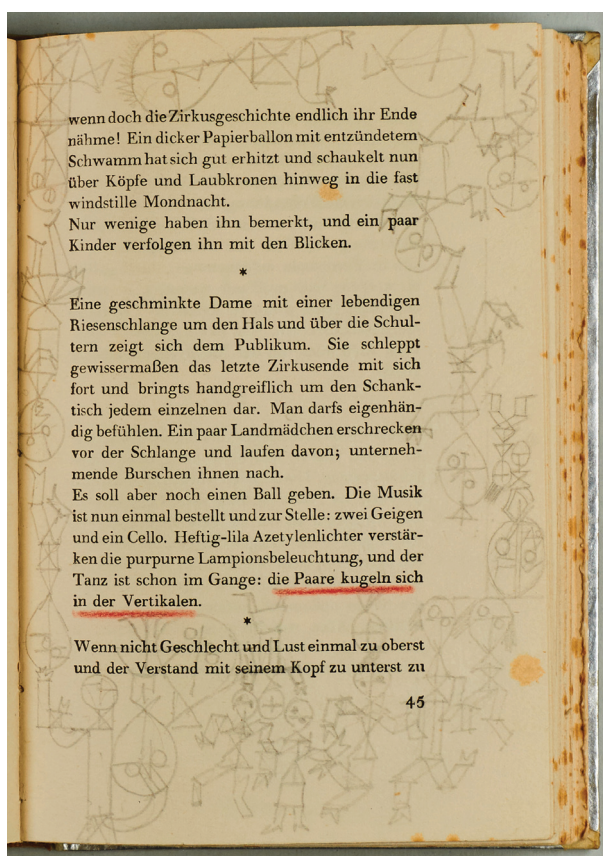


Abb.11: S. 45

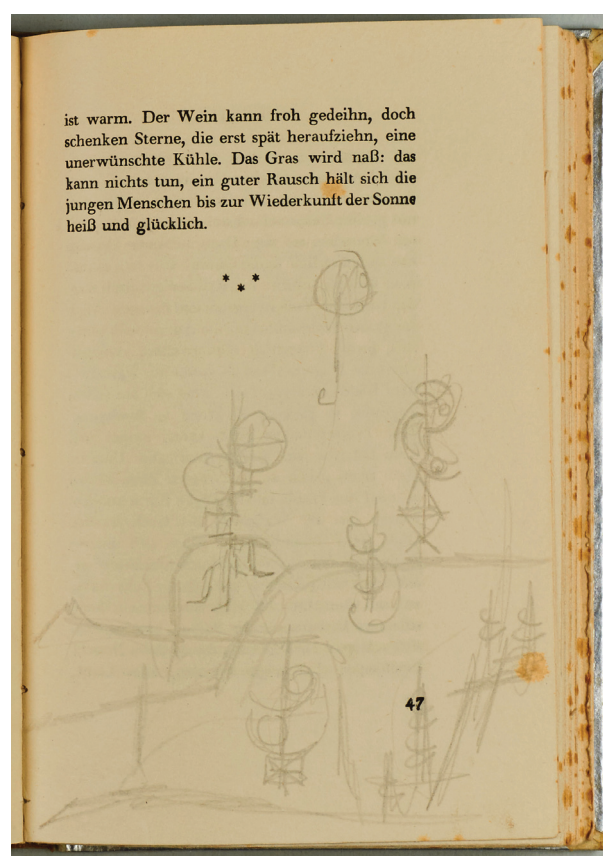


Abb.12: S. 47

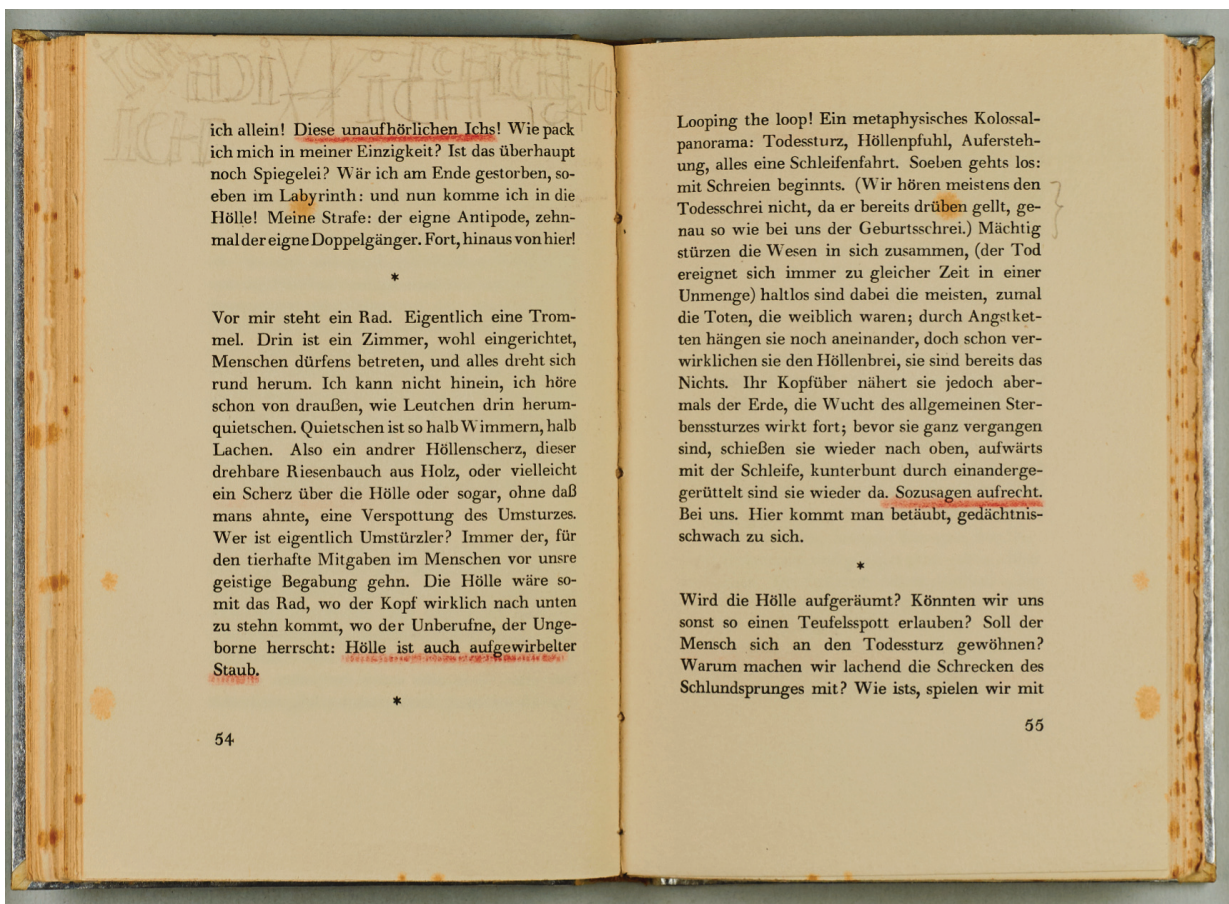


Abb. 13: S. 54 / 55

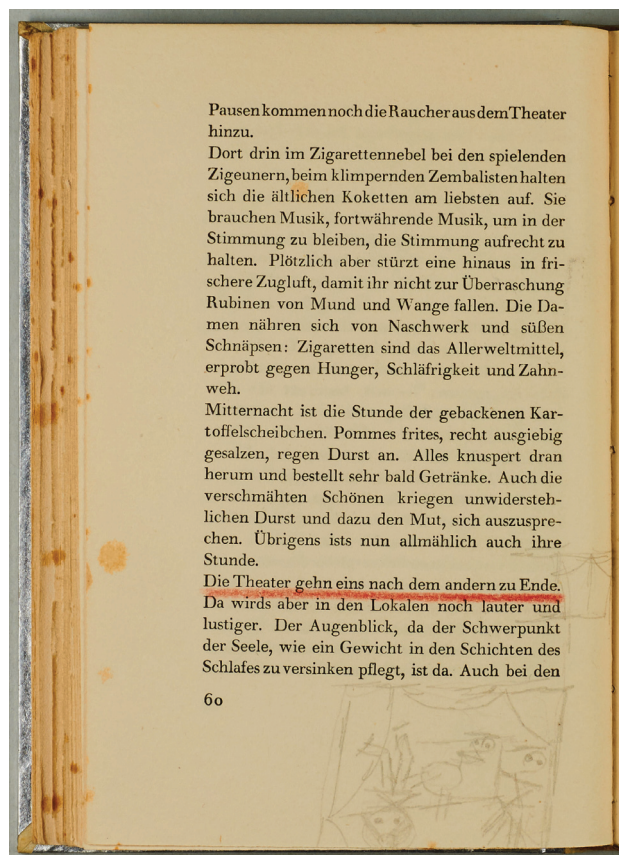


Abb. 14 : S. 60

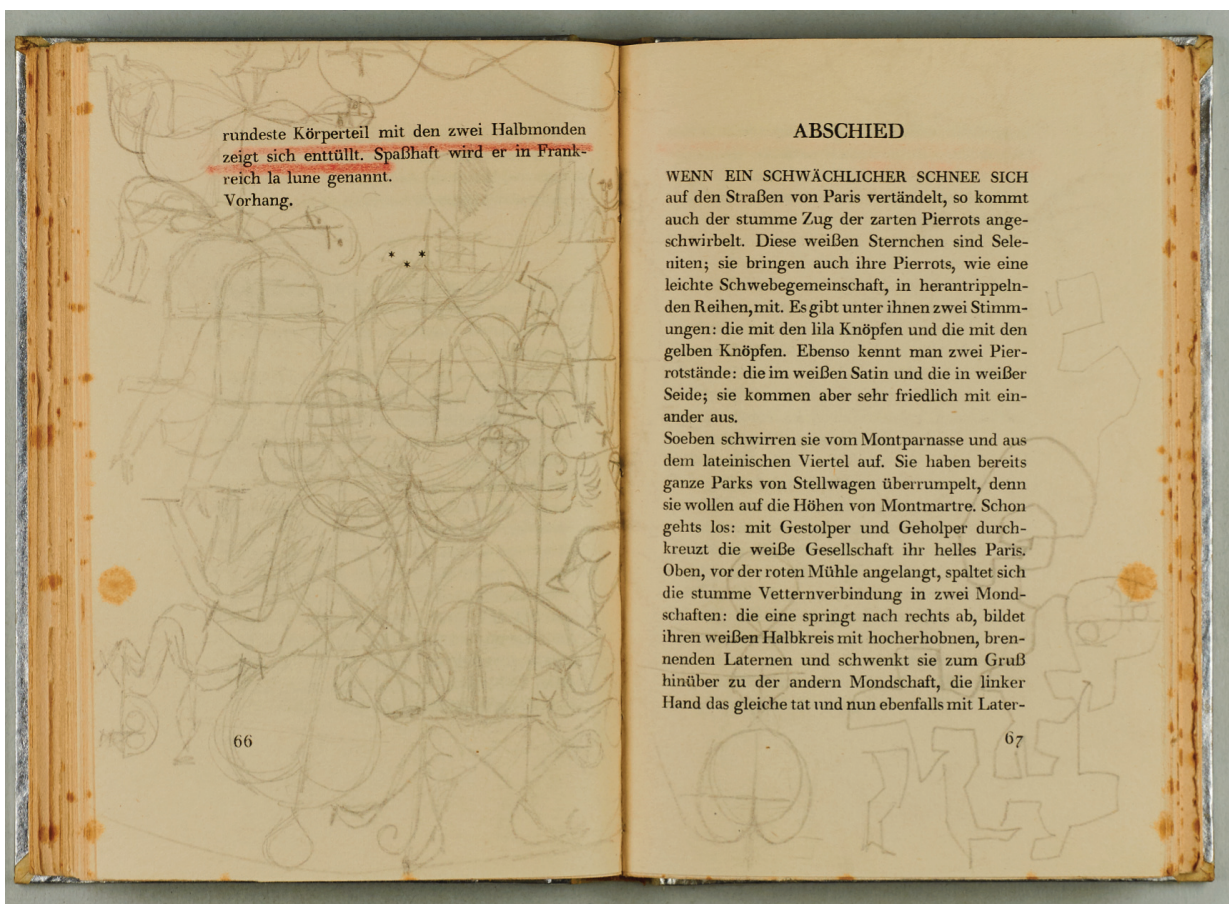


Abb. 15 : S. 66 / 67

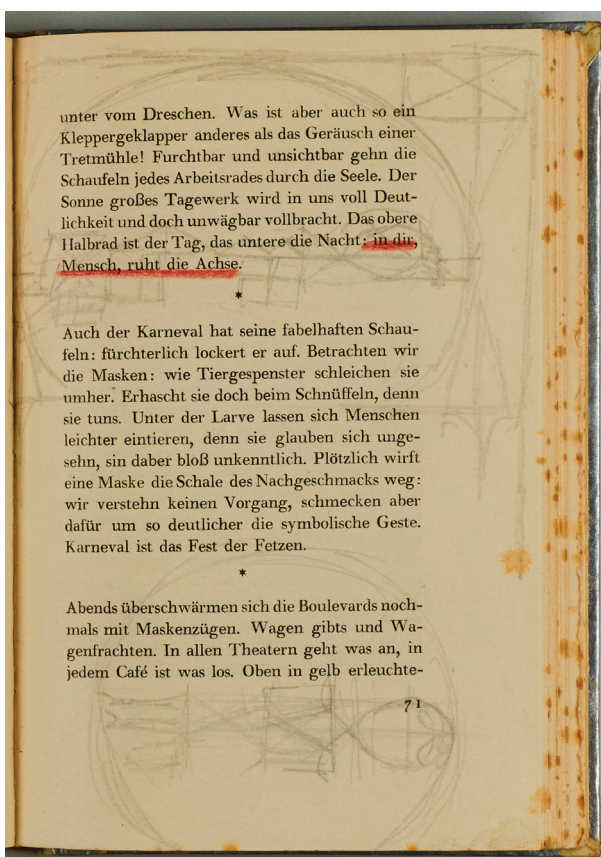


Abb. 16 : S. 71

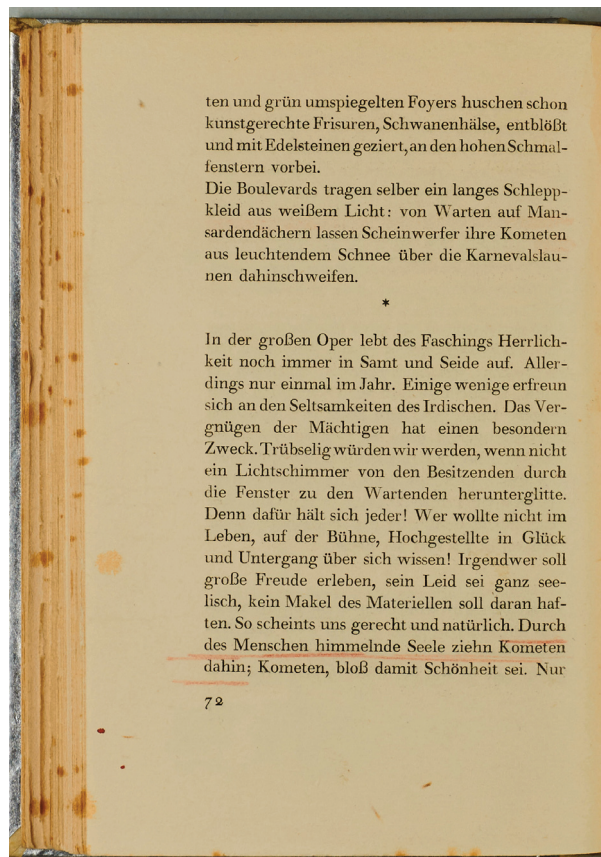


Abb. 17 : S. 72

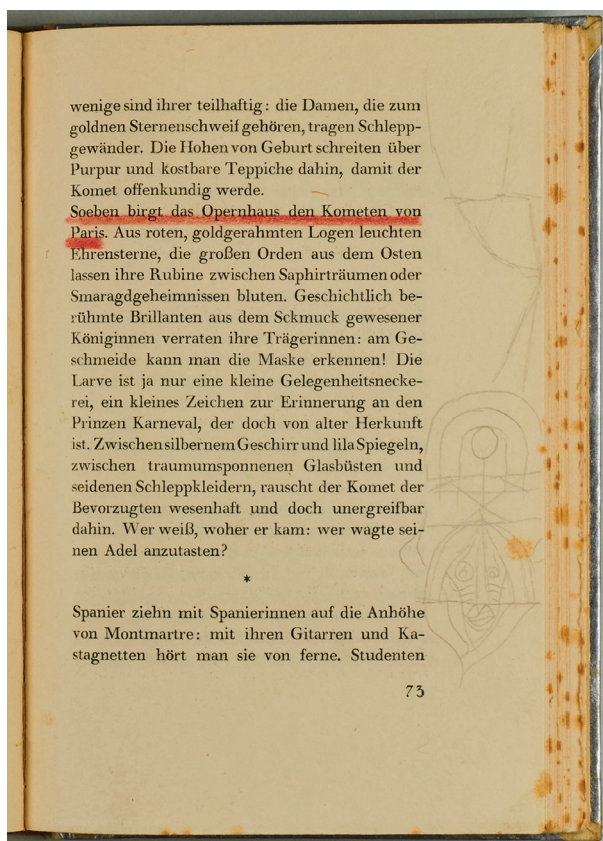


Abb. 18 : S. 73

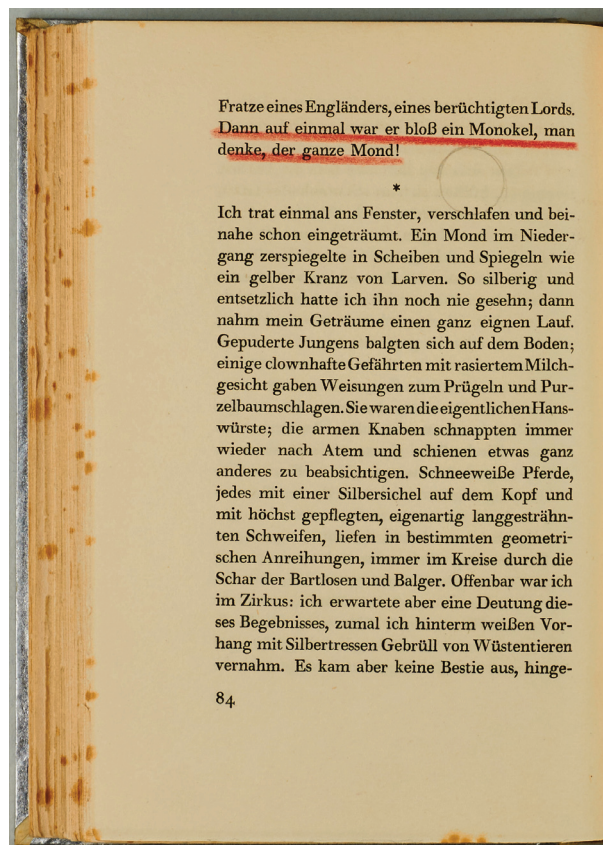


Abb. 19 : S. 84

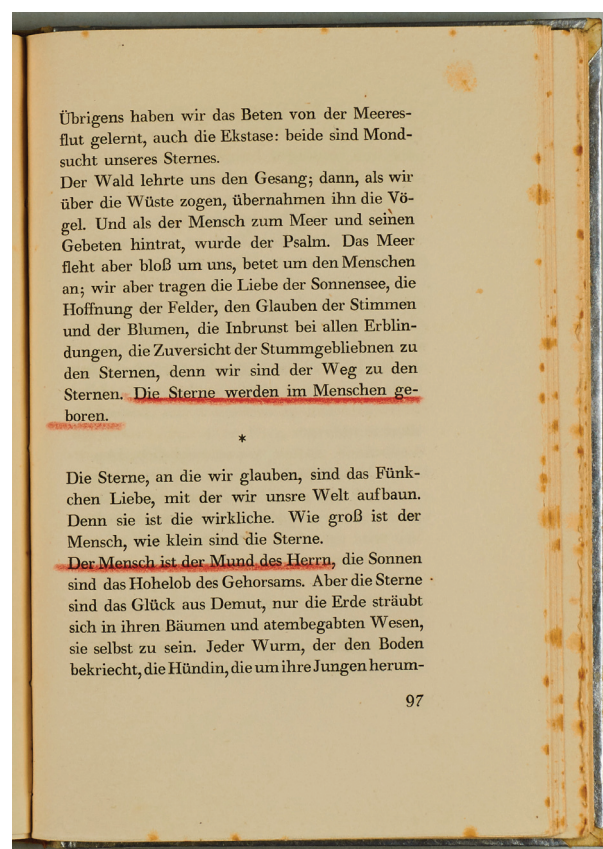


Abb. 20 : S. 97

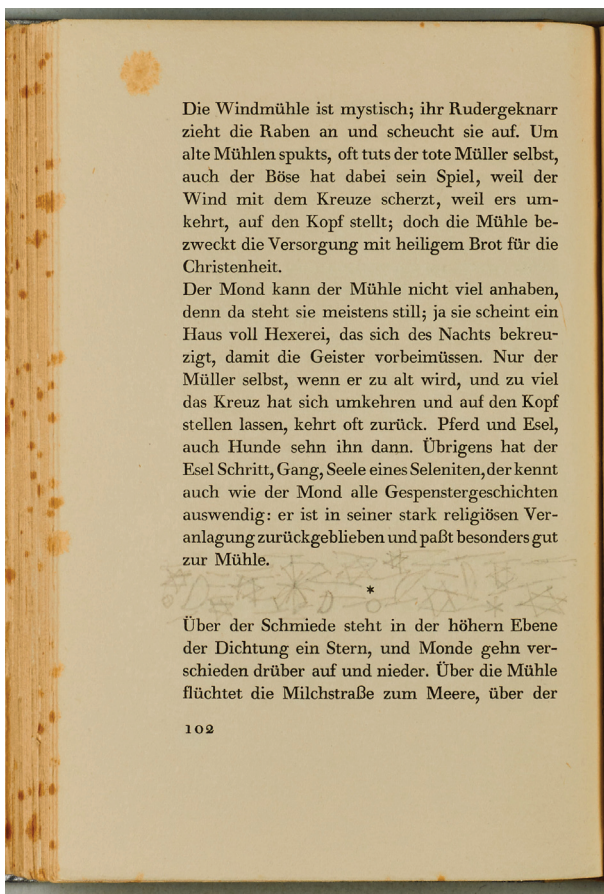


Abb. 21 : S. 102

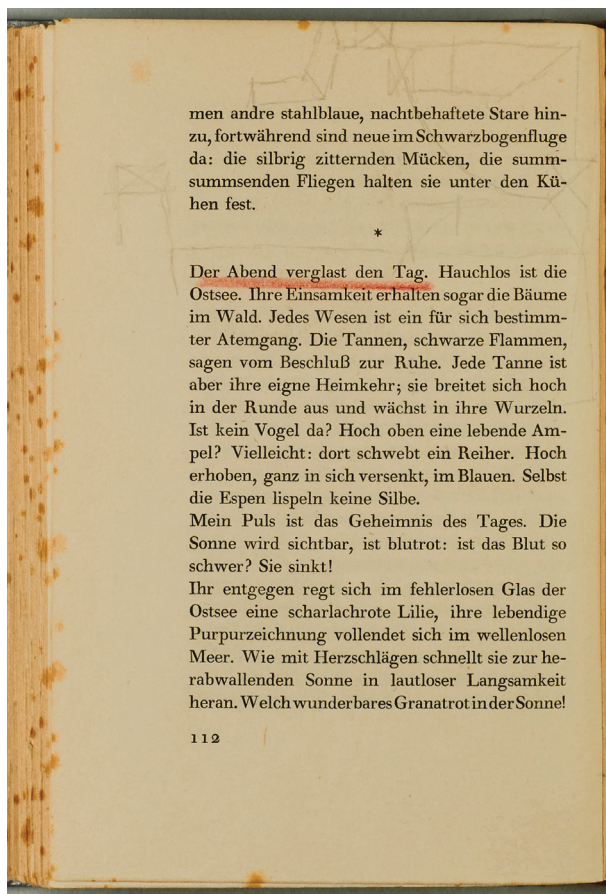


Abb. 22 : S. 112

Aus der Zusammenschau der markierten Textzeilen wird deutlich, dass Klee – er kannte bereits Däublers Kunstkritik, insbesondere durch dessen Aufsatz »Expressivismus«³² – die Prosastücke sehr genau studiert hat. Dabei erschloss er sich zum einen zentrale Vorstellungen aus Däublers kosmogonischen »Erlösungsprogramm«, beispielsweise anhand des Satzes »Die Sterne werden im Menschen geboren«. Andererseits interessierten ihn bestimmte Ideen, Motive und Themen, mit denen er sich in seinem eigenen Werk bereits beschäftigt hatte: die Idee des Fliegens, Kinder, Träume, Kometen, Sterne, der Mensch, das Ich, der Kristall, die Seele, die Bibel und der Künstler.

KLEES ILLUSTRATIONEN ZU DÄUBLERS BUCH

Klee hat im Jahr 1918 neun Illustrationen zu Däublers Buch *Mit silberner Sichel* geschaffen und sie in seinem eigenen handschriftlich geführten Œuvrekatalog als autonome Werke verbucht, ohne dabei einer bestimmte Systematik zu folgen.³³ Bereits 1919 begann er damit, Ausstellungen mit Bildern dieser Werkgruppe zu beschicken. Anschliessend konnte er sie besonders gut verkaufen, sechs davon über seinen Münchner Kunsthändler Hans Goltz. Sieben Arbeiten waren bereits 1921 verkauft.³⁴ Darüber hinaus gibt es Blätter, in denen Klee sich nicht wörtlich auf Däublers Text bezog, die aber bestimmten Textpassagen in Däublers Prosastücken recht nah stehen: *Im Circus* (1918, 117), *Mit dem Adler* (1918, 85) und *Mit der ansteigenden Lerche* (1918, 92).

In der Klee-Forschung sind im Lauf der Jahre durch unterschiedliche Personen, bibliografisch mehrheitlich an entlegenen Stellen, acht Arbeiten benannt aber in der Regel nicht weiter analysiert worden.³⁵ Die jeweiligen Nachweise sind völlig überzeugend, weil eindeutige Bezüge zu Textstellen identifiziert werden konnten. Klee hat sich vor allem auf Stellen im dritten Teil »Rad« bezogen. Dabei zitiert er mehrheitlich Däublers Formulierungen in seinen Bildtiteln und zum Teil schreibt er Worte auch direkt in die bildnerische Komposition ein.³⁶ Demzufolge be-

stimmt ein enges und vergleichsweise konventionelles Verhältnis von Text und Bild das stilistisch weitgehend homogene Illustrationsprogramm, wobei sich der Schriftsteller und der Künstler allerdings von vornherein als ästhetische Subjekte gewissermassen gleichberechtigt gegenüberstehen und aus dieser Haltung heraus, zumindest für die Jahre 1917 und 1918, eine wechselseitige Entsprechung zwischen den formalen wie inhaltlichen Eigenheiten der literarischen und bildkünstlerischen Welten vermitteln. Diesen besonderen Sachverhalt hat Friedhelm Kemp treffend formuliert: »Bilder sind für ihn [Däubler] nicht so sehr Kunst-Werke als Hinausgeträumtes, das er wieder in sich hineinräumt, wo es sich weiter aus- und umgestaltet. Einem Künstler wie Paul Klee wird das eingeleuchtet haben, daß man Bilder so der eigenen Poesie amalgamieren könnte, wie er selber Poetisches gelöst in seine Bilder mischte.«³⁷ Eine Bestätigung dieser Vermutung findet sich in Klees erstem Brief an Däubler vom 21. Januar 1918, also gleich zu Beginn seiner Illustrationsprojekts: »[...] In Ihrer Sichel / hab ich nun zu lesen begonnen und / finde Ihre Landschaft der meinigen / so ähnlich! Es wird mir von / Herzen kommen, Ihnen für eine / schöne Ausgabe Zeichnungen etc. / zur Verfügung zu stellen. Vieles wird / überhaupt schon geschaffen sein, und / ich brauche fürs erste nur zuzugreifen. / Anderes wird unter Ihrer Anregung entstehen.«³⁸ – Mit dem letzten Satz bringt Klee ausdrücklich seine Wahlverwandtschaft mit Däublers Schrifttum zum Ausdruck. – Dies wurde in der bisherigen Forschung unterschätzt. Werckmeister hat Däubler etwas einseitig die Funktion eines Propagators auf dem Kunstmarkt zugewiesen.³⁹ Inwieweit die maximale Selbstbestimmung, die Werckmeister Klee für die Jahre 1917–1918 attestiert hat,⁴⁰ zu relativieren ist, werden die folgenden Analysen der neun Illustrationen zeigen, die Klee aus dem Geiste Däublers heraus geschaffen hat.

(1) *Es soll sich der Herr auf uns, nicht wir auf ihn verlassen (Däubler) (1918, 156)*

Zum Prosatext »Einsicht« im Buch *Mit sil-*

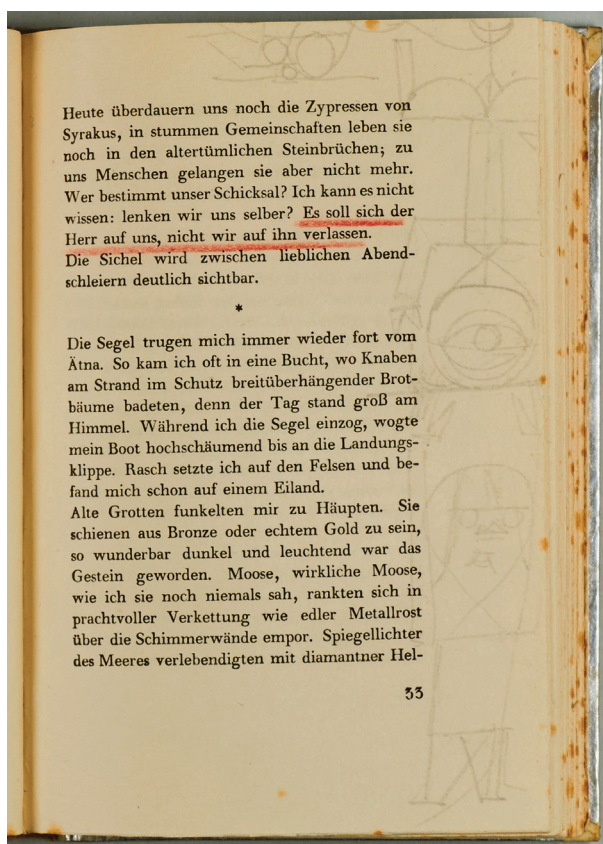
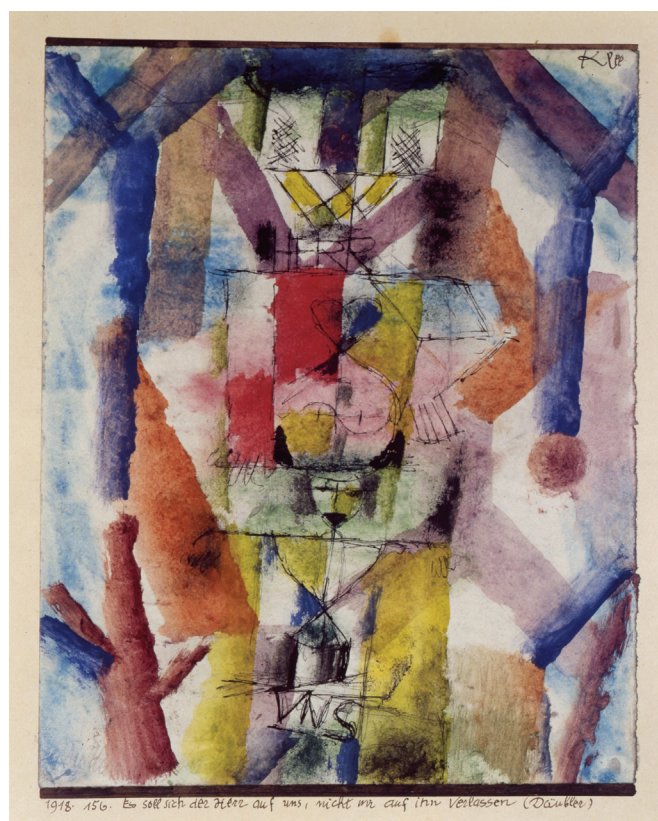


Abb. 7
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
33

Abb. 23
Paul Klee
Es soll sich der Herr auf uns, nicht wir auf ihn verlassen (Däubler), 1918, 156, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 20,5 x 16,5 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Schenkung Charlotte Mittelsten Scheid, geb. Ibach.
©Von der Heydt Museum

berner Sichel findet sich in Klees Œuvre mindestens ein Blatt. (Abb. 7, 23) Es trägt den vom Künstler unterhalb einer schwarz gemalten Rahmenleiste handschriftlich auf den Unterlagekarton notierten Titel *Es soll sich der Herr auf uns, nicht wir auf ihn verlassen* (Däubler) (1918, 156). Der gleichlautende Titel findet sich zusammen mit einer Randzeichnung auf Seite 33 in Däublers Buch. Dort ist der Text mit einem roten Buntstift freihändig unterstrichen worden. Zum besseren Verständnis desselben sind die beiden vorhergehenden Fragen hinzuziehen: »Wer bestimmt unser Schicksal? Ich kann es nicht wissen: lenken wir uns selber?« Der nachfolgende, von Klee illustrierte Satz gibt die Antwort. In der schmalen, fast vollständig ausserhalb des Satzspiegels platzierten Randzeichnung ist die christliche Relation zwischen Gott und Mensch, derzufolge es angebracht sei »sich zu bergen beim Herrn, als zu vertrauen auf Menschen«,⁴¹ umgekehrt, d.h. wortwörtlich auf den Kopf gestellt worden und in ein akrobatisches Kunststück überführt: zu sehen sind zwei im kindlichen Schema gehaltene Figuren, die obere, Gott, steht auf dem Kopf und wird von der unteren aufrecht stehenden,



1918, 156. Es soll sich der Herr auf uns, nicht wir auf ihn verlassen (Däubler)

dem Menschen, mit beiden Armen gehalten. In Klees Aquarell, es wird von einem abstrakt-architektonischen, in den Grundfarben Rot, Blau und Gelb ausgeführten Gefüge dominiert,⁴² bestimmt die gegenüber der Vorzeichnung nur leicht abgeänderte akrobatische Konstellation das mit schwarzer Feder gezeichnete Bildzentrum. Insofern folgt Klee hier ganz im Sinn einer expressionistischen Religiosität, wie sie 1918, getragen von der Hoffnung auf ein Ende des Ersten Weltkriegs, in weiten Kreisen von Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen verbreitet war,⁴³ dem ikonoklastischen Impetus Däublers.

[2] Die unaufhörlichen Ich (1918, 98)

Klees erste illustrierte Textpassage für Däublers Prosastück »Ausfahrt«, das durchgängig auf Erfahrungen zurückgehen dürfte, die der Schriftsteller während seines fast siebenjährigen Aufenthalts in Paris gewonnen hat, trägt den Titel *Die unaufhörlichen Ich* (1918, 98). Das Blatt konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Es wurde im Oktober 1920 bei Hans Goltz in München verkauft und war im gleichen Jahr in Düsseldorf und Jena zu sehen; zum Bild selbst sind folglich lediglich

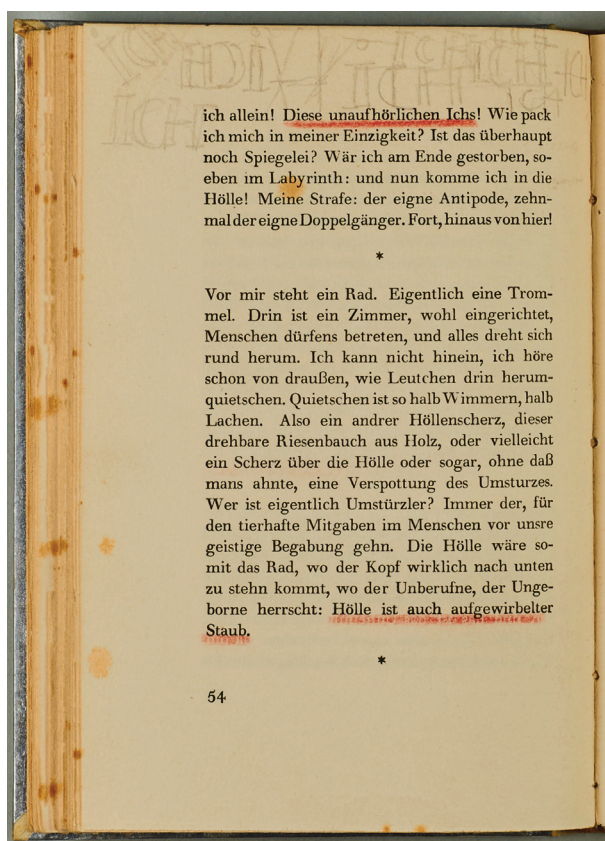
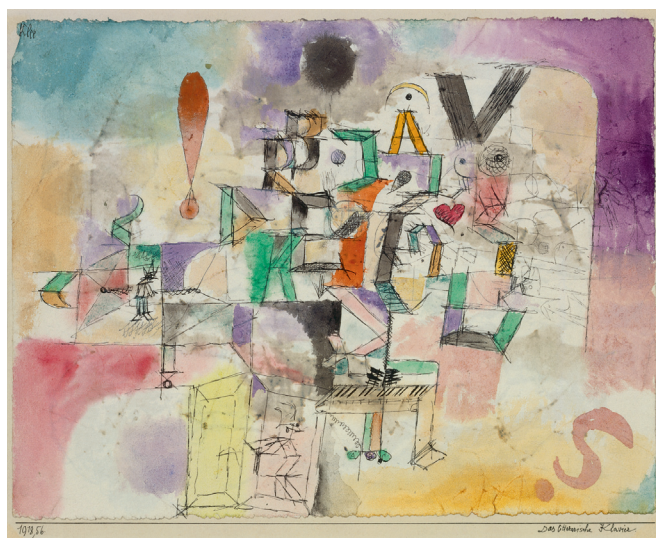


Abb. 13
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
54

Abb. 24
Paul Klee
Das litterarische Klavier, 1918, 56
Aquarell und Feder auf Papier auf
Karton, 20,3 x 26,2 cm
Privatbesitz
© Franz Marc Museum Kochel am
See



die Informationen bekannt, die Klee in seinem handschriftlich geführten Œuvrekatalog vermerkt hat.⁴⁴ Der zugehörige Text bei Däubler findet sich auf Seite 54, er lautet: »Diese unaufhörlichen Ichs!« (ABB. 13) Klee hat die Formulierung für seine Illustration nicht wörtlich übernommen. Indem er das Demonstrativpronomen »Diese« durch den Artikel »Die« ersetzte und aus dem Imperativsatz einen allgemeine Aussagesatz machte, löste er Däublers Formulierung aus dem vorgegebenen Narrativ heraus und gab ihm eine allgemeine, potentiell literarische, philosophische bzw. psychologische Nuancierung, die im Grunde ein unendlich weites Feld von Deutungsmöglichkeiten öffnet, worauf Klee als Modernist ja in der Tat abzielte. Der vorgegebene Textzusammenhang bei Däubler stellt sich auf den ersten Blick vergleichsweise realitätsnah dar. Der Schriftsteller bezieht sich auf seine Erfahrungen bei einem für ihn unheimlichen Besuch eines Spiegellabyrinths in Paris, wo er von 1901 bis 1906 wohnte: »Das Spiegellabyrinth war ein panisches Erlebnis. Ich komme wohl endlich vom Fleck, doch nun gehts in die Umsturzkammer. Wir stehn auf dem Kopf; man geht

mit den Füßen nach oben; auch die Hände hängen nach oben herunter, und das ist das Unheimlichste. Unzählige Menschen sinds, alles unsre Antipoden: da bin ich, ich zehnmal, immer wieder ich, vielleicht ich allein! Diese unaufhörlichen Ichs. Wie pack ich mich in meiner Einzigkeit? Ist das überhaupt noch Spiegelei? Wär ich am Ende gestorben, so eben im Labyrinth: und nun komme ich in die Hölle! Meine Strafe: der eigne Antipode, zehnmal der eigne Doppelgänger. Fort, hinaus von hier!«⁴⁵ – Am oberen freien Rand der Seite stehen in Klees Widmungsexemplar in grossen Buchstaben mit Bleistift geschrieben mehrmals die Worte »Ich«, mal in dünner, mal in dicker Schrifttype, mal von vorne nach hinten, mal von hinten nach vorne. So wird anstelle eines figurativen Rekurses auf Däublers vielfach gespiegelte Gestalt die buchstabengetreue Wiedergabe des lyrischen Ichs gesetzt.⁴⁶ Von solch einer künstlerische Idee sprach Klee am 13. Februar 1918 in Briefen an seine Mutter und seine Frau: »Ich werde auch versuchen, das ein oder andere in farbiger Schrift zu geben.«⁴⁷ Eine entsprechende Arbeit stellt das Blatt *Das litterarische Klavier* (1918, 56) dar.⁴⁸ (ABB. 24) Möglicher-

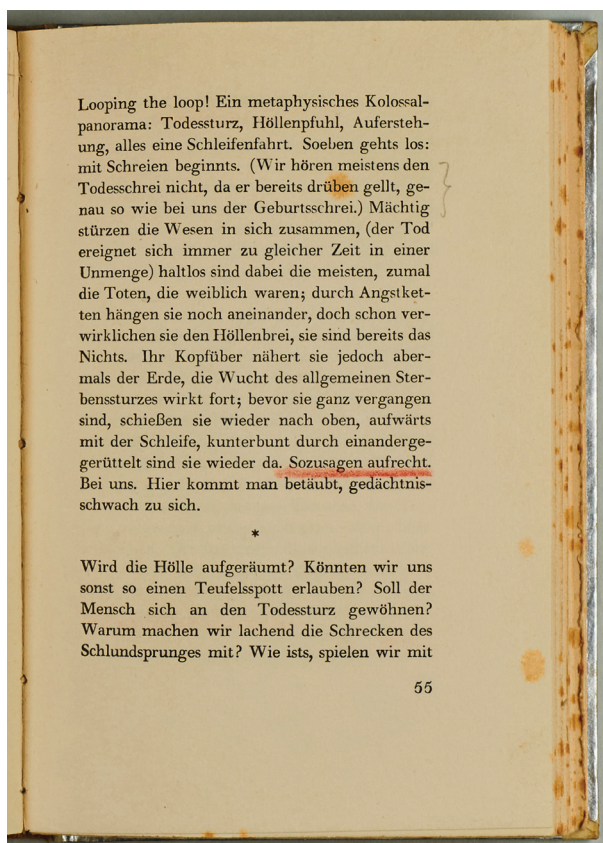


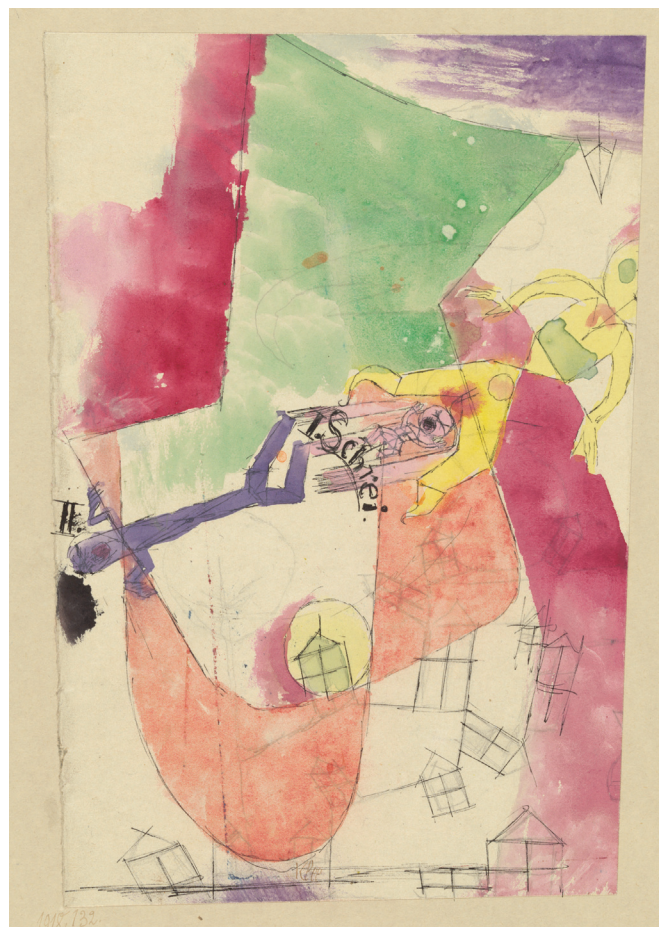
Abb. 13
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
55

Abb. 25
Paul Klee
Die beiden Schreie (Däubler, Sichel),
1918, 132
Feder, Bleistift und Aquarell auf
Papier auf Karton
23 x 14,7/15,9 cm
Privatbesitz Schweiz, Depositum
im Zentrum Paul Klee, Bern
©Zentrum Paul Klee, Bern,
Bildarchiv

weise ähnelt es dem bis jetzt unbekannten
Aquarell *Die unaufhörlichen Ich*.

(3) Die beiden Schreie (Däubler, Sichel) (1918, 132)

Mit der zweiten Illustration zu Däublers Prosastück »Ausfahrt« knüpft Klee unmittelbar an die vorgehende Arbeit an. Allerdings findet sich im Widmungsexemplar weder eine Randzeichnung noch eine Unterstreichung. Stattdessen wird auf Seite 55 mit einer geschweiften Klammer auf folgenden Text hingewiesen: »[Wir hören meistens den Todesschrei nicht, da er bereits drüben gelbt, genau so wie bei uns der Geburtsschrei.]« Klees Aquarell *Die beiden Schreie (Däubler, Sichel)* (1918, 132) illustriert diese Textpassage, auch wenn es auf dem Unterlagekarton keinen Titel trägt. (Abb. 13, 25) Stattdessen deutet Klee auf dem Blatt selbst den Zusammenhang mit Däublers Text wörtlich an. Unter einem Neugeborenen, das sich noch zwischen den gespreizten Beinen einer Frau befindet, steht: »I. Schrei«, am linken Blattrand über einer zweiten, stark elongierten Figur »II.«, womit



der »Todesschrei« gemeint ist. So wird die Darstellung der Glücksgefühle und Panikattacken, die Däubler zufolge die Erlebnisse einer Achterbahnfahrt in Paris bestimmen, ganz im Sinn von dessen kosmogonischer Wirklichkeitsüberhöhung in einen jenseitigen Bereich transzendiert. Eine darauf aufbauende ikonoklastische Darstellung, für die Klee das Aquarell *Niederkunft* von George Grosz aus dem Jahr 1917 adaptiert hat, findet sich in dem Bild *Dogmatische Komposition* (1918, 74). (Abb. 26, 27) »Klee zerschneidet das fertig aquarellierte Blatt und vertauschte die beiden ungleich großen Seitenstreifen, bevor er sie, einen schmalen Zwischenraum freilassend, auf Karton aufzog. Eine entsprechende Rekonstruktion zeigt, daß der Komposition ehemals als Motiv die Geburt Christi zugrundelag.«⁴⁹

(4) In dir Mensch ruht die Achse (1918, 105)

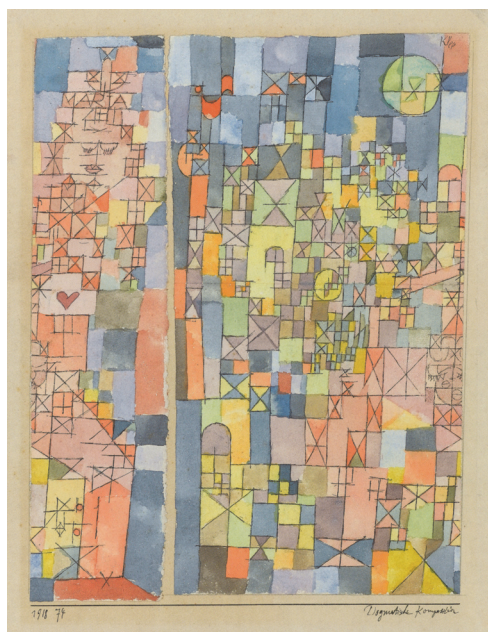
Für das Prosastück »Abschied«, das wiederum auf Däublers Pariser Erfahrungen und deren literarische Überhöhung in ein kosmogonisches »Erlösungsprogramm«⁵⁰ fusst, hat

Abb. 26
Paul Klee
Dogmatische Komposition, 1918, 74
Feder und Aquarell auf Papier auf
Karton
26,5 x 20,3 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische
Sammlung
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 27
Paul Klee
Rekonstruktion des zerschnittenen
und neukombinierten Blatts
Dogmatische Komposition, 1918, 74

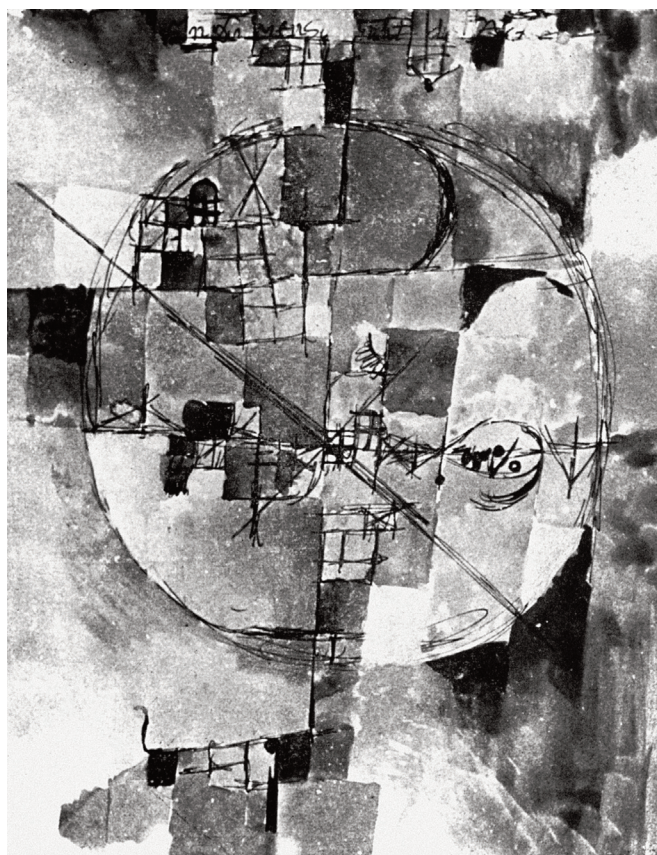
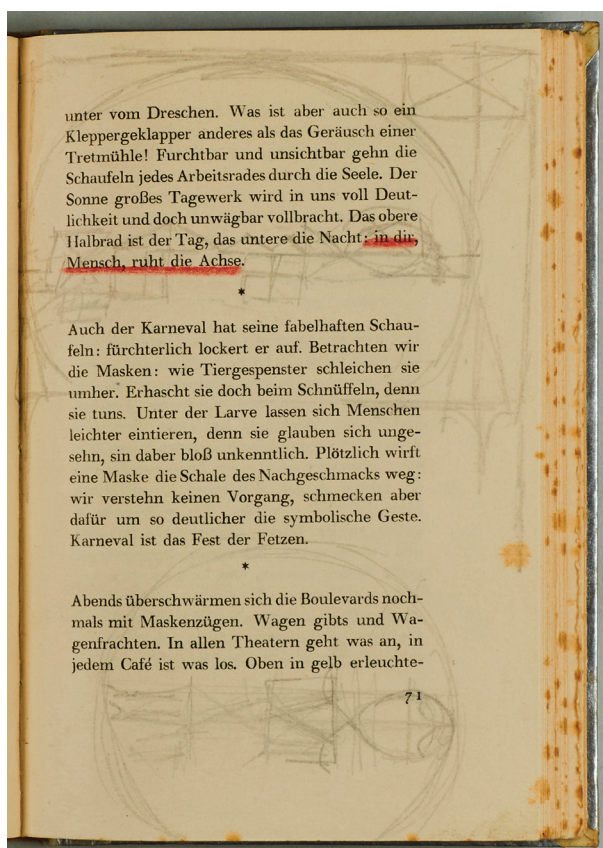
Abb. 16
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
55

Abb. 28
Paul Klee
In dir Mensch ruht die Achse, 1918,
105
Feder und Aquarell auf Papier auf
Karton
20,5 x 16,7 cm
Standort unbekannt
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Klee gleich drei Illustrationen geschaffen. Der rot unterstrichene Text für das erste Blatt *In dir Mensch ruht die Achse* (1918, 105) findet sich auf Seite 71. (Abb. 16) Eine zugehörige Bleistiftzeichnung erstreckt sich über die ganze Seite. Sie zeigt, anders als die farbige Illustration, zwei Mal, oben und unten, das Hauptmotiv einer im kindlichen Stil schematisierten Figur, die jeweils in einen Kreis, bzw. Däublers Text zufolge, jeweils in ein »Halb-

rad« eingeschrieben ist. Die Bedeutung dieser Bildidee erschliesst sich aus den vorgehenden Sätzen, in denen Däublers Erlösungsprogramm einer »Rückkehr [des Menschen] zur Sonne«⁵¹ zum Ausdruck gebracht wird: »Furchtbar und unsichtbar gehen die Schaufeln jedes Arbeitsrades durch die Seele. Der Sonne großes Tagewerk wird in uns voll Deutlichkeit und doch unwägbare vollbracht. Das obere Halbrad ist der Tag,



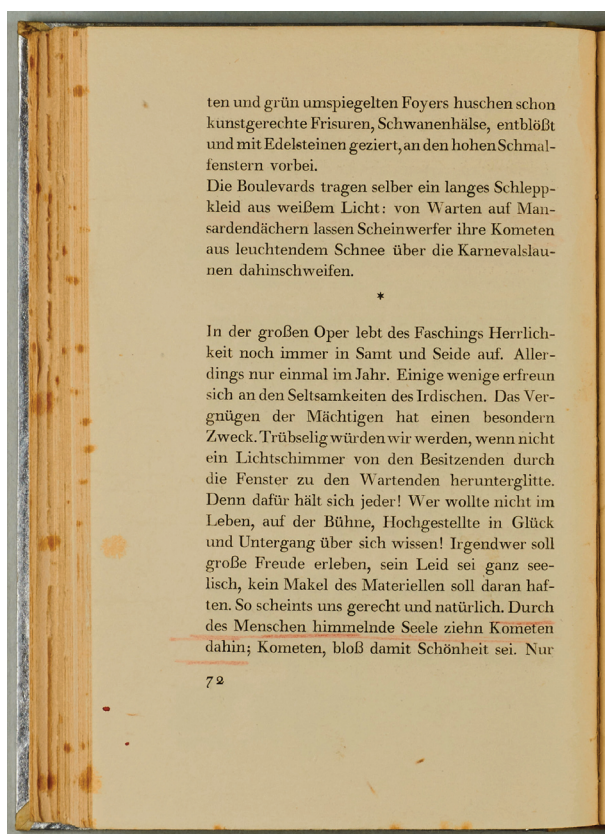


Abb. 17
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
72

das untere die Nacht: in dir Mensch, ruht die Achse.«⁵² – Klee reduzierte die Randzeichnung im Widmungsexemplar für seine Illustration auf das »obere Halbrad«. (ABB. 28) Die mit Feder in das untere Drittel eines grossen Kreises eingezeichnete Menschenfigur befindet sich in einer horizontale Lage; sie setzt sich aus einer ovalen Kopfform und kleinen Rechtecken zusammen, die entlang einer Linie aufgereiht sind. Eine mehrmals nachgezogene lange Linie markiert den Mittelpunkt der Figur und durchschneidet zugleich die gesamte Kreisform bis zum linken Bildrand hin. Diese geometrisch-figurative Komposition im ansonsten abstrakt gehaltenen Farbgefüge entspricht unmissverständlich Däublers Satz »In dir, Mensch, ruht die Achse«, den Klee (ohne Kommata) an den oberen Rand der Komposition gesetzt hat. Die zugrundeliegende Idee kannte Klee bereits aus Däublers im Jahr 1916 publizierten Aufsatz »Expressionismus«, wo es heisst: »Der Mittelpunkt der Welt ist in jedem Ich; sogar im ichberechtigten Werk.«⁵³

(5) *Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen dahin* (1918, 168)

Das Pariser Opernhaus mit seinem Publikum zur Faschingszeit bildet ausnahmsweise ein gesellschaftspolitisches und doch konservativ ins Kosmische überhöhte Hauptthema eines kleinen, in sich abgeschlossenen Prosastücks auf den Seiten 72 und 73. Däubler differenziert zunächst ausdrücklich zwischen den reichen »Mächtigen«, den »Besitzenden« einerseits und den armen »Wartenden« andererseits, um schliesslich die Diskrepanzen zugunsten der »Schönheit« in der Metapher des Kometen im Sinn einer Verherrlichung aufzuheben.«⁵⁴

Klee hat zu diesem Abschnitt gleich zwei Illustrationen geschaffen. Die Textzeile »Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen dahin« ist mit rotem Buntstift dünn unterstrichen. (ABB. 17) Diese Formulierung kehrt wörtlich im Titel der Illustration *Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen dahin* (1918, 168) wieder. Das in Feder und Aquarell auf Schreibpapier ausgeführte Blatt konnte bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Es war bereits vom 30. November bis 1. Januar 1920 in der 29. Sonderausstellung der Kestnergesellschaft in Hannover zu sehen und Hans Goltz konnte es im letzten Quartal des Jahres 1919 verkaufen.⁵⁵

(6) *Der Komet von Paris* (1918, 58)

Die zweite Illustration zu Däublers Prosastück über das Paris Opernhaus trägt den Titel *Der Komet von Paris* (1918, 58). Die zugehörige Textstelle bei Däubler lautet: »Soeben birgt das Opernhaus den Kometen von Paris.«⁵⁶ Klees Illustration zeigt einen Himmelsboten mit Stab oder einen Seiltänzer mit Balancierstange hoch über dem kleinen am unteren Bildrand stehenden Eiffelturm in einem buntfarbenen Himmelszelt; um seinen Kopf kreist ein Komet und eine Sternschnuppe schwebt vor seiner Stirn, die Augen und die Gesichtsmimik des Akrobaten wirken, als befände sich die Gestalt im Zustand völliger Verückung oder Trance. (ABB. 18, 29)

Die Arbeit nimmt weder auf die folgende Erzählung noch auf die Randzeichnung Bezug. Sie wirkt, als verdanke sich die Darstel-

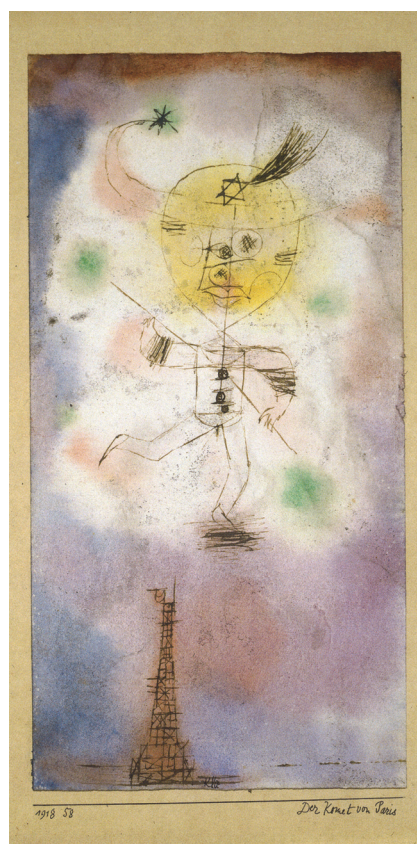
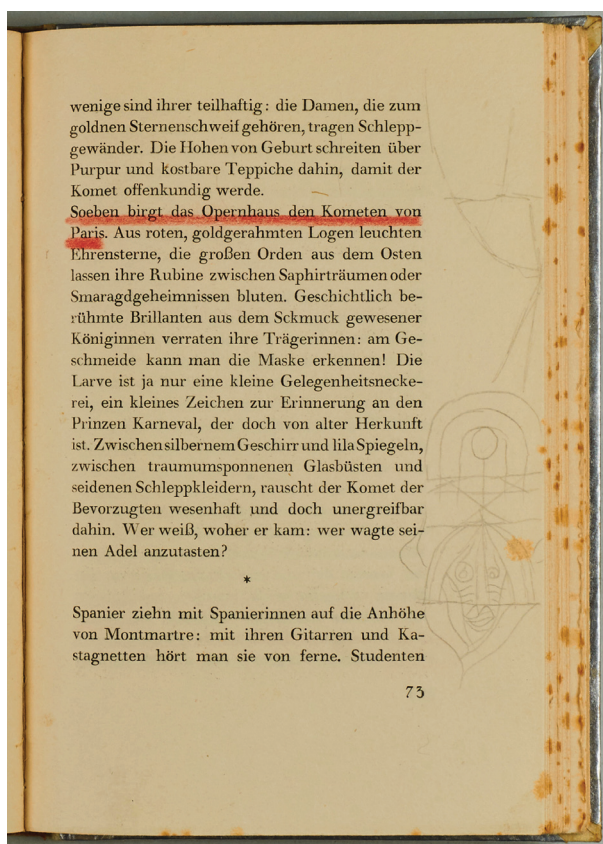


Abb. 18
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie ABB. 1),
S. 73

Abb. 29
Paul Klee
Der Komet von Paris, 1918, 58
Feder und Aquarell auf Papier auf
Karton
20,8 x 10,5 cm
Puschkin Museum der bildenden
Künste, Moskau
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

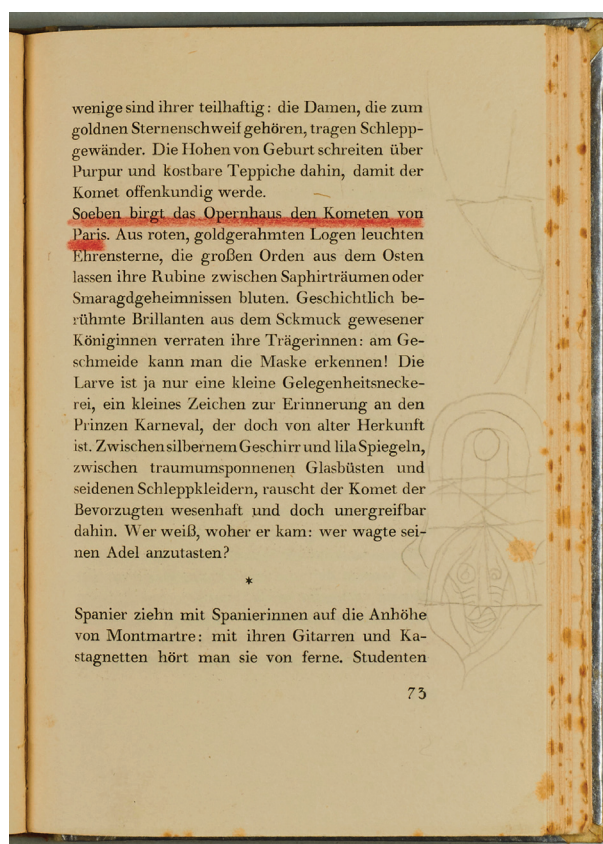
lung nicht Däublers, sondern Klees eigenen Interessen und kosmischen Visionen. So findet sich die Kometenthematik in einer weiteren Illustration zu Däubler, aber auch bereits früher im Werk des Künstlers, beispielsweise auf dem Blatt *mit dem Kometen* (1917, 125). Derartige Bilder konnte Klee gleich nach dem Ersten Weltkrieg gut verkaufen. Aufgrund ihres vagen literarischen Gehalts ist ihnen ein weiter, nicht eindeutig bestimmbarer Deutungshorizont zueigen. Davon zeugt noch heute ein jüngst publizierter Text des Historikers Daniel Schönplugh, in dem allerdings der literaturgeschichtliche Sachverhalt ohne Relevanz bleibt:

»Paul Klee hat 1918 in seinem gleichermaßen ironischen wie emblematischen Bild *Der Komet von Paris* genau jene Zwischenstellung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Realität und Projektionen aufs Korn genommen. Die aquarellierte Federzeichnung des Soldaten der Königlich Bayerischen Fliegerschule zeigt bei näherem Hinsehen nicht einen, sondern zwei Kometen: einen grünen mit einem langen geschwungenen Schweif und einen zweiten in der

Form eines Davidsterns. Beide umkreisen den Kopf eines Seiltänzers, der eine Stange in den Händen haltend, hoch über dem Pariser Eiffelturm auf einem unsichtbaren Seil balanciert. Es ist eines von vielen Blättern Paul Klees aus dieser Zeit, die Gestirne über Städten zeigen, und wie so häufig betätigt sich der Künstler als »Illustrator von Ideen«. In der Zeichnung erscheint das ferne Paris – Hauptstadt des Feindes, aber Heimat der Kunst – als ein modernes Bethlehem. Gleichzeitig gilt der Komet – seit jeher und auch in der fragilen, aufgeladenen Atmosphäre des frühen 20. Jahrhunderts – als Zeichen des Unvorhersehbaren, als ein Vorbote von großen Ereignissen, tiefgreifenden Veränderungen, gar Katastrophen. Er steht für das Aufleuchten ungeahnter Möglichkeiten am Horizont, für unbekannte Zukünfte. Die kleine Schwester des Kometen, die Sternschnuppe, lädt zum Wünschen ein. Eine verwandte Himmelserscheinung jedoch, der Meteorit, der auf die Erde stürzt, erschreckt durch seine Zerstörungskraft. Die Welt hatte zuletzt im Jahr 1910 innerhalb weniger Monate den Durchgang des Johannesburger und des Halleyschen Kometen

Abb. 18
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie ABB. 1),
S. 73

Abb. 30
Paul Klee
Ein Komet am Horizont einer Stadt,
1918, 200
Feder und Aquarell auf Papier auf
Karton
15 x 16 cm
Di Donna Galleries, New York
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



erlebt, und die Ängstlichen unter den Erdenbürgern aller Kontinente hatten sich auf den Weltuntergang vorbereitet. Dies und die Berichte über den Einschlag des Himmelskörpers »Richardton« in North Dakota vom 30. Juni 1918 mögen Klee zu diesem Blatt inspiriert haben. Klees Seiltänzer balanciert auf halbem Weg zwischen dem irdischen Wunderwerk, dem Eiffelturm, und den gleichermaßen verheißenden wie bedrohlichen Himmelskörpern. Er hält sich in der Schwebe, gehört keiner der Sphären ganz an, hat den Kopf in den Wolken und ist doch immer in Gefahr, das Gleichgewicht zu verlieren und abzustürzen. Mit den um seinen Kopf tanzenden Sternen sieht er mehr wie ein Betrunkener als wie ein Beseelter aus. Fast scheinen seine verdrehten Augen anzudeuten, dass ihn die Leuchtkörper, die seine Stirn umkreisen,

den Tag des Waffenstillstands, an dem das alte Europa gleichzeitig in Trümmern lag und feierte, in dessen unmittelbarem Umfeld Revolutionen stattfanden, große Reiche stürzten und die Weltordnung ins Wanken geriet, als das Eintreffen stellarer Prophezeiungen deuten.«⁵⁷

(7) Ein Komet am Horizont einer Stadt (1918, 200)

Der Titel des Blatts *Ein Komet am Horizont einer Stadt* (1918, 20) dürfte ebenfalls auf Däublers Formulierung »Soeben birgt das Opernhaus den Kometen von Paris« zurückgehen. (ABB. 18, 30) Die Arbeit lässt sich als weniger literarisch gehaltene Illustrationsvariante verstehen. Sie zeigt eine scheinbar kindlich schematisierte Stadtansicht mit einem grossen Komet, der Eiffelturm ist rechts



schwindlig und so den Absturz wahrscheinlicher machen. So gelingt Paul Klee mit dem Blatt *Der Komet von Paris* ein ironisierendes Sinnbild für das Leben im Jahr 1918, das zwischen Enthusiasmus und Defätismus vibriert, zwischen Hoffnungen und Befürchtungen, zwischen hochfliegenden Visionen und harten Realitäten. Wer an die Zeichenhaftigkeit von Kometen glaubte, der konnte den 11. November 1918,

zu erkennen, das Gebäude links könnte die Opéra Garnier sein, auch wenn sie in Wirklichkeit weiter vom Eiffelturm entfernt ist.

(8) Der Mond war im Abnehmen und zeigte mir die Fratze eines Engländers eines berühmigten Lords (1918, 147)

Das Blatt steht in der Reihe der Illustrationen zu Däublers Buch einzigartig dar. Technisch,

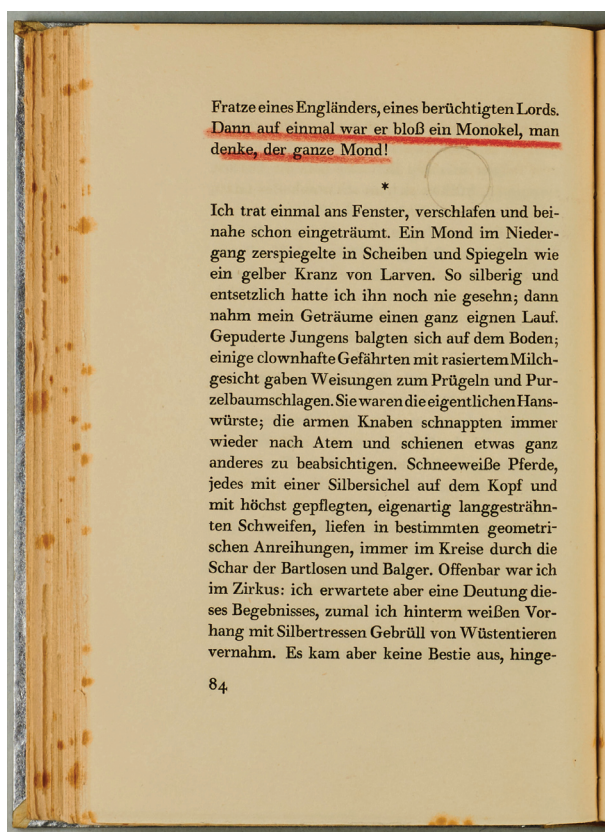


Abb. 19
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie ABB. 1),
S. 84

Abb. 31
Paul Klee
Der Mond war im Abnehmen und
zeigte mir die Fratze eines
Engländers eines berühmten Lords,
1918, 147
Aquarell auf Grundierung auf
Papier auf Karton
18,1 x 19 cm
Privatbesitz, USA
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

stilistisch und formal folgt es einer neuen Kunstprogrammatische farbig schraffierter Motive zwischen Abstraktion und Figuration. Klee übernahm den Titel der Illustration *Der Mond war im Abnehmen und zeigte mir die Fratze eines Engländers eines berühmten Lords* wörtlich aber ohne Komma aus Däublers Buch (S. 83f.). (ABB. 19, 31) Er schrieb ihn unten links auf den Unterlegekarton. Im Œuvrekatalog notierte er den Zusatz »(Däubler)«.⁵⁸ Im Widmungsexemplar unterstrich er aber den darauf folgenden Satz »Dann auf einmal war er bloß ein Monokel, man denke, der ganze Mond!« Unter den markierten Text zeichnete Klee einen nicht vollständig geschlossenen Kreis. Diese Skizze lässt sich gegenüber der farbig ausgeführten Illustration, die ein dichtes Gefüge von figurativen, dekorativen, architektonischen und abstrakten Motiven zeigt, als maximal abstrahierte Form verstehen. Das Zentrum der Komposition bilden die »Fratze«, ein Auge sowie »simultan dargestellte Mondphasen«⁵⁹, welche in die physiognomischen Züge übergehen. Das Auge ist so weit geöffnet, dass es zugleich als Monokel erscheint. In Däublers zugehöriger Narration steht die Erscheinung eines Monokels am Ende einer zunächst sehr



komplexen Pariser Vision: »Über Paris stand die neue Kirche Sacre Coeur wie eine Vision in Elfenbein gedacht und gemeißelt. Eine weiße Rakete stieg ungeheuerlich über die Anhöhe empor, doch sie zitterte nicht, sie wurde sogar unweigerlich kenntlicher, sie knitterte gewissermaßen gelenkig auseinander und stellte sich auf, denn sie war ein Gerippe geworden; der riesigste Knochenmann mit dem Monde, dem wirklichen Monde als Kopf, überreckte die Stadt. Ich sah noch, ganz wach geworden, hin: der Mond war im Abnehmen und zeigte mir die Fratze eines Engländers, eines berühmten Lords. Dann auf einmal war er bloß ein Monokel, man denke, der ganze Mond!« Die visionäre Zusammenschau von Physiognomie, Mond und Monokel verdankt sich Däublers Kosmogonie. Klee hat sie im zentralen gelb hervorstechenden Sujet seiner Illustration übertroffen: zu sehen ist dort die bildnerische Synthese von Auge, Sonne, Mond und Monokel. Damit hat Klee ein besonders weites Feld für subjektive Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, – etwa bis hin zum Nadabindu-Zeichen. – Obgleich in der Literaturgeschichte eine ganze Reihe »berühmter Lords« vorkommen, könnte Däubler mit seiner Narration auf George Gor-

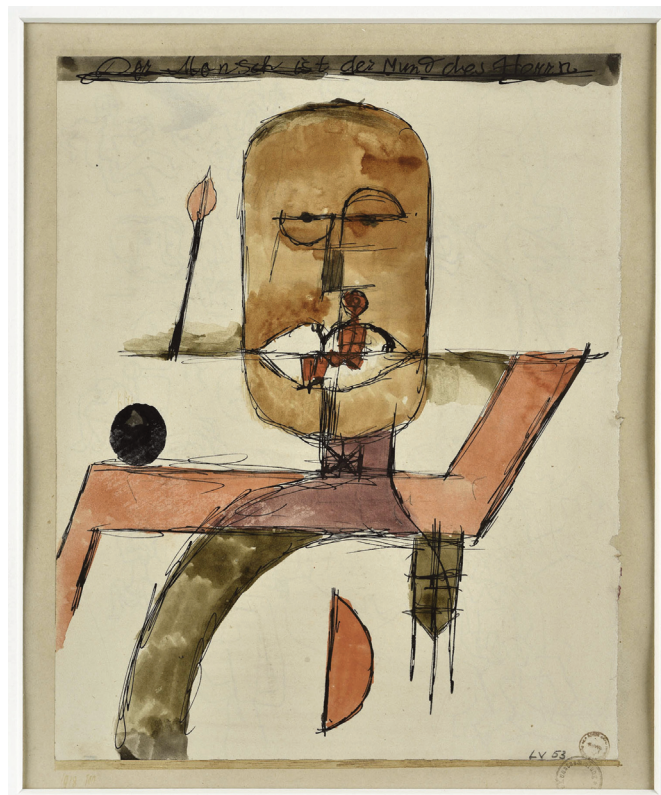
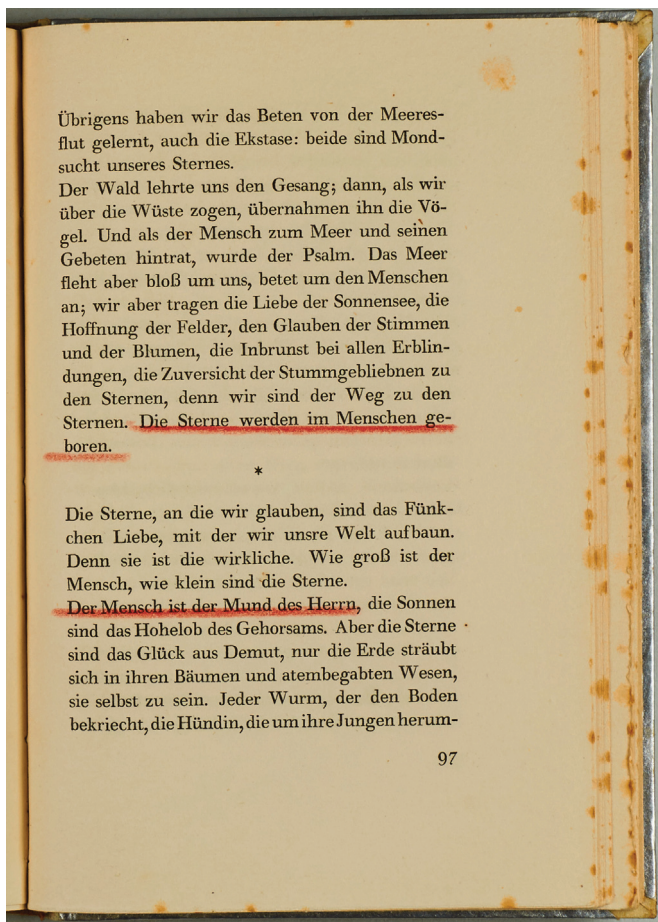


Abb. 20
Theodor Däubler
Mit silberner Sichel, Klees
Widmungsexemplar (wie Abb. 1), S.
97

Abb. 32
Paul Klee
Der Mensch ist der Mund des Herrn,
1918, 100, Feder und Aquarell auf
Papier auf Karton, 21 x 16,5 cm
Musée d'Art moderne et
contemporain de Strasbourg,
Schenkung Paul Horn, Photo
©Musées de Strasbourg, M.
Bertola

Abb. 33
Detailaufnahme von Der Mensch ist
der Mund des Herrn, 1918, 100

don Noel Byron (1788–1824), den englischen Schriftsteller der Spätromantik anspielen, mit dessen Werk Klee spätestens seit 1904 sehr gut vertraut war.⁶⁰ Die Illustration verkaufte Klee bereits im Sommer 1919 zusammen mit den Aquarellen *Schiffsrevue*, (1918,9), und *Sonne im Garten*, (1918,60), für insgesamt 700 Franken direkt an Hanni Bürgi (1880–1938), seine wichtige lebenslange Berner Förderin.⁶¹

(9) Der Mensch ist der Mund des Herrn (1918, 100)

Mit der letzten Illustration zu Däublers Buch schlägt Klee eine Brücke von Däublers Kosmogonie zum Ikonoklasmos. Dies wird bereits angesichts der beiden Textmarkierungen im Buch deutlich. (ABB. 20) Der rot unterstrichene Satz »Die Sterne werden im Menschen geboren« zählt zu den zentralen Ideen in Däublers kosmogonischen »Erlösungsprogramm«. Den zweiten rot unterstrichenen Satz »Der Mensch ist der Mund des Herrn« hat Klee in dem gleichnamigen Aqua-

rell unvermittelt visualisiert und am oberen Rand des Werks in eine braune Rahmenzone eingeschrieben. (ABB. 32) Die Darstellung zeigt einen übergrossen Kopf ohne Körper. Er ist in eine abstrakt-architektonische Halterung über einem Element irdischer Architektur, welches auf dem Kopf steht, und über einem Halbmond vor neutralen Hintergrund gesetzt. Klee hat hier offensichtlich ein modernistisches Antlitz Gottes im scheinbar kindlichen Stil geschaffen. Im weit geöffneten Mund sitzt eine kleine rote Figur. Sie spricht anstelle Gottes. Die Illustration folgt also unmissverständlich Däublers ikonoklastischer Umkehrung des christlichen Dogmas, der Mensch habe den Mund des Herrn zu befragen.

Auf der Rückseite der Arbeit befindet sich eine Fülle von kleinen Zeichnungen, zum Teil scheinen sie durch die Vorderseite hindurch, beispielsweise oben links.⁶² (ABB. 33)

Klee zeigte das Blatt gemeinsam mit der Illustration *Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen dahin* (1918,168) Ende 1919 in der 29. Sonderausstellung der Kest-

nergesellschaft in Hannover und verkaufte es im April 1920 über seinen Münchner Kunsthändler Hans Goltz.⁶³

¹ Klee, Tagebücher, 1988, Nr. 1100, S. 452; vgl. Geelhaar 1976, S. 176.

² Siehe Meister 1999, S. 288–289.

³ Möglicherweise gab es noch ein parallel geführtes Projekt, vgl. Sorg/Okuda 2005, S. 269, Anm. 584.

⁴ Edlinger 2002, S. 147.

⁵ Grundlegende Übersicht zu Klees Illustrationsprojekten: Meister 1999, S. 283–291. Vgl. insbesondere die Forschungen zu einem der beiden realisierten Illustrationsprojekte im Œuvre des Künstlers: Voltaires *Candide oder die beste Welt*. Klee las den Text in der originalen französischen Fassung. Er benutzte den 20. Band der Gesamtausgabe von Voltaires Schriften aus dem Jahr 1897. Dabei hinterliess er sichtbare Spuren. Klees Studien hat Valerie Boban in ihrer Lizentiatsarbeit aus dem Jahr 2002 anhand der hinterlassenen Unterstreichungen und Notizen beispielhaft untersucht. (Boban 2002; vgl. auch Dahme 2006, sowie Dahme 2013, S. 99–108.)

⁶ Peter Beckmann hat in den 1980er-Jahren die Bibliothek seines Vaters in New York systematisch durchgesehen. Seine Auswertung ergab u.a. Folgendes: »Max Beckmann hat 503 Bemerkungen mit Datum, 621 Bemerkungen ohne Datum in 34 Bücher eingetragen, dazu 1632 Unterstreichungen und Randstriche, Ausrufungszeichen und Fragezeichen.« (Beckmann/Schaffer 1992, S. VII.) – Ein vergleichbares Auswertungsergebnis liegt für Paul Klees originale aber nicht vollständig erhaltene Bibliothek, wie sie sich heute im Zentrum Paul Klee, Bern, befindet, bis jetzt nicht vor. Wir wissen folglich von dieser empirischen Seite her noch nicht im Einzelnen, welche Auswirkungen Klees Lektüren auf seine geistige, moralische und ethische Grundhaltung, seine Weltanschauung, sein Kunstverständnis, seine Kunstproduktion u.a.m. gehabt haben könnten, während auf der anderen Seite insbesondere die Reinschrift seiner Tagebücher und die Familien-Korrespondenz reichhaltige Aufschlüsse bieten, was die Forschung seit Jahrzehnten immer wieder neu zu bestätigen vermochte.

⁷ Siehe <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411000362&anummer=366&detail=1> [abgerufen am 13. Nov. 2018].

⁸ Osamu Okuda sei nachdrücklich für ie

entsprechenden Hinweise gedankt.

⁹ Lily Klee, Dessau, 16. Januar 1931, an Felix Klee, Breslau, zwei Blatt Briefpapier, das erste beidseitig, das zweite einseitig beschrieben, handschriftliche Notiz mit Bleistift (vermutlich von Felix Klee): »19.1.31«; unpubliziert, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, diplomatische Transkription mit Angabe des Zeilenfalls (/) von Ginster Eheberg.

¹⁰ Lily Klee, Bern, 15. Juni 1934, an Felix Klee, München, zwei Blatt Briefpapier, jeweils beidseitig beschrieben, handschriftliche Notiz mit Bleistift (vermutlich von Felix Klee): »18.6.34«; unpubliziert, Autograf in der Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen, diplomatische Transkription mit Angabe des Zeilenfalls (/) von Ginster Eheberg. – Insgesamt umfasst die unpublizierte Korrespondenz zwischen Lily und Felix Klee rund 2300 Schreiben, die im Rahmen eines größeren Projekts erforscht werden; die Projektleitung liegt bei Bettina Gockel und beim Autor, in Kooperation mit dem Zentrum Paul Klee, Bern, der privaten Nachlass-Sammlung Paul Klee, Bern, und der Universitätsbibliothek Heidelberg; ein umfassender Dank für nachhaltige und ausserordentlich vertrauensvolle Unterstützungen richtet sich an Aljoscha Klee, den Enkel von Lily und Paul Klee, Stefan Frey, den wissenschaftlichen Verwalter der Nachlass-Sammlung der Familie Klee, Bern, Dr. Michael Baumgartner, Eva Wiederkehr Sladeczek und Marie Kakinuma im Zentrum Paul Klee, Bern, sowie Dr. Maria Effinger, Universitätsbibliothek Heidelberg.

¹¹ Otto Nebel, *Aus meinen Tagebüchern*, unveröffentlicht, III, S. 8 [Schweizerisches Literaturarchiv, Bern], hier zit. n. Sorg/Okuda 2005, S. 269, Anm. 588.

¹² Vgl. <http://ead.nb.admin.ch/html/nebel.html>

¹³ Sorg/Okuda 2005, S. 269, Anm. 285.

¹⁴ Vgl. <http://www.kornfeld.ch/index.cfm?0365A982D9D9424C494F16D93>.

¹⁵ Im Geschäftsbericht heisst es, nicht ganz richtig, weil keine »Randnotizen« vorkommen: »Mit dem Ankauf des Buches *Mit silberner Sichel* von Theodor Däubler, das sich in Paul Klees Besitz befand und von diesem mit reichen Randnotizen und Skizzen versehen wurde, sicherte die Paul Klee-Stiftung der Burgergemeinde Bern dem Zentrum Paul Klee ein sehr wertvolles Zeugnis von Klees kreativem Denken.«

https://ausflugsziele.files.wordpress.com/2011/05/zpk_geschaeftsbericht2010.pdf, S. 8.

¹⁶ Rietzschel 1988, S. 7.

¹⁷ Die historisch-kritische Phase in der literaturwissenschaftlichen Literatur beginnt in den späten 1980er-Jahren, insbesondere mit Kemp/Pfäfflin 1988 und Rietzschel 1988; vgl. auch Werner 1996. – In einer der jüngsten Überblicksdarstellungen zur Kultur in der Weimarer Republik wird Däubler nur einmal im Vorbeigehen gestreift, siehe Becker 2018.

¹⁸ Kliner 1996: »Es existieren ungefähr 130 Zeichnungen, Bilder und Büsten, zu denen Däubler als Modell fungierte.«, S. 158; »Eine Ikonographie« der Däubler-Porträts findet sich im Tafelteil von Kemp/Pfäfflin 1988, o. S.

¹⁹ Edlinger 2002, S. 17, Anm. 14.

²⁰ Kemp/Pfäfflin 1988, S. 14.

²¹ Klee, *Tagebücher*, 1988, S. 366, Nr. 955. Klee war sich offensichtlich darüber im Klaren, dass er von der Kunstkritik tatsächlich als »Futurist« eingeordnet wurde, vgl. *Münchener Zeitung*, 21. Mai 1920,

wiederabgedruckt in: *Der Ararat*, Nr. 8, Juli 1920, S. 80.

²² Geelhaar 1976, S. 176, Anm. 3; Geelhaar erwähnt allerdings nicht, dass Klee bereits 1914 versucht hatte, ein Gedicht von Däubler zu illustrieren: Darüber sprach er am 22. Nov. 1914 in einem Brief an Franz Marc: »Die ersten Nummern der neuen kl[ainen] Kriegsmilchkuh mehr Milchgeiss Kriegs »Echo« oder »Zeitecho« hat Dir Deine Frau geschickt. Ich sollte dafür als erstes eine Vignette zu einem zieml[ich] abstracten Gedicht von Däubler zeichnen [...]. Als schon 5000 Exemplare gedruckt waren, bekamen die Herausgeber Angst, wahrscheinlich dass man die harmlose Sache als hochverräterische Franzosenkunst nehmen würde, was die Abonnenten ablehnen müssten. [...] die 5000 wurden eingezogen und Nr. 3 ohne mich nochmals gedruckt.« Zit. n. Okuda 2012, S. 134.

²³ Meister 1999, S. 288–289.

²⁴ Kersten 1987, S. 38–42.

²⁵ Ein Digitalisat des Buchs findet sich unter http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/567328/1/LOG_0000/.

²⁶ Vgl. *Theodor Däubler. Kritische Ausgabe in 7 Bänden*, hg. v. Paolo Chiarini, Stefan Nienhaus u. Walter Schmitz, Dresden: Eckhard Richter, 2004.

²⁷ Kemp/Pfäfflin 1988, S. 15.

²⁸ Edlinger 2002, S. 147.

²⁹ Vgl. Paul Högger, »Theodor Däubler«, in: *Der Kreis 7* (1930), H. 9, S. 515–517, zit. n. Edlinger 2002, S. 58.

³⁰ Däubler 1916, S. 8.

³¹ Der Abgleich mit Klees Zeichnungen der Jahre 1917–1918 erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt.

³² Vgl. Kemp/Pfäfflin 1988, S. 110–115.

³³ Die Abfolge der Werknummern folgt nicht der Abfolge der Seiten in Däublers Buch.

³⁴ Siehe die Angaben im Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2, Nr. 1905, 1945, 1947, 1952, 1979, 1994, 2003, 2015, 2047; das Aquarell *Die beiden Schreie* (Däubler, Sichel), 1918, 132, hat Klee zeitlebens für sich behalten und in keiner bekannten Ausstellung gezeigt.

³⁵ Vgl. Kersten 1987, S. 136, Anm. 2, mit vier identifizierten Arbeiten, Vogel 1992, ohne Identifikation und ohne bibliografischen Bezug zu Kersten 1987, Meister 1999, S. 288, Anm. 50, mit 3 identifizierten Illustrationen und 7 vermuteten, ohne bibliografischen Bezug zu Kersten 1987, und Sorg/Okuda 2005, S. 268 u. S. 269, Anm. 587, mit acht Identifizierungen, ohne bibliografischen Bezug zu Kersten 1987, Vogel 1992 und Meister 1999.

³⁶ Zur Identifizierung vgl. Geelhaar, Kersten, Meister, Sorg/Okuda

³⁷ Kemp/Pfäfflin 1988, S. 11.

³⁸ Zit. n. Meister 1999, S. 288.

³⁹ Vgl. Werckmeister 1981, S. 56–57, 64–65; Werckmeister 1989, S. 100, 106, 116–117, 120–121, 129, 133.

⁴⁰ Vgl. Werckmeister 2008, S. 25; eine analoge Untersuchung zu Klees Orientierungsliteraten steht aus, Däubler wäre zu berücksichtigen.

⁴¹ Psalm 118. (Klees Arbeit an einer Illustration der Psalme).

⁴² Eine vergleichbare Verschränkung von Himmel und Erde zeigt bereits das Aquarell *Die Himmels Säule* (1917.65).

⁴³ Vgl. Kersten 1987, S. 42–45, sowie Wedekind 2010, ohne Bezug auf Däubler und ohne bibliografischen Bezug auf Kersten 1987, aber mit einer zutreffenden Kritik, S. 92f., an Donat de Chapeaurouge 1990; zu Däublers Religiosität vgl. beispielsweise Kliner 1996, S. 159–160.

⁴⁴ Vgl. Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2, Nr. 1945.

⁴⁵ Däubler 1916, S. 53–54.

⁴⁶ Zur Bedeutung des lyrischen Ich in Däublers monistischem Denken vgl. Edlinger 2002, S. 148.

⁴⁷ Klee, Briefe, 1979, S. 905; vgl. Geelhaar 1976, S. 176.

⁴⁸ Vgl. die Vermutung bei Meister 1999, S. 288.

⁴⁹ Vgl. die ausführliche Analyse in Kersten 1987, S. 37–45, hier S. 37.

⁵⁰ Edlinger 2002, S. 147.

⁵¹ Edlinger 2002, S. 147.

⁵² Däubler 1916, S. 71.

⁵³ Zit. n. Kemp/Pfäfflin 1988, S. 110–115, hier S. 110.

⁵⁴ »In der großen Oper lebt des Faschings Herrlichkeit

noch immer in Samt und Seide auf. Allerdings nur einmal im Jahr. Einige wenige erfreuen sich an den Seltsamkeiten des Irdischen. Das Vergnügen der Mächtigen hat einen besondern Zweck. Trübselig würden wir werden, wenn nicht ein Lichtschimmer von den Besitzenden durch die Fenster zu den Wartenden herunterglitte. Denn dafür hält sich jeder! Wer wollte nicht im Leben, auf der Bühne, Hochgestellte in Glück und Untergang über sich wissen! Irgendwer soll große Freude erleben, sein Leid sei ganz seelisch, kein Makel des Materiellen soll daran haften. So scheint uns gerecht und natürlich. Durch des Menschen himmelnde Seele ziehn Kometen dahin; Kometen, bloß damit Schönheit sei.« Däubler 1916, S. 72.

⁵⁵ Vgl. Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2, Nr. 2015.

⁵⁶ Däubler 1916, S. 73.

⁵⁷ Daniel Schönpflug, *Kometenjahre. 1918: Die Welt im Aufbruch*, Frankfurt am Main: Fischer, 2017, S. 15–16.

⁵⁸ Vgl. Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2, Nr. 1994.

⁵⁹ Kersten/Okuda 1995, S. 78, Anm. 108.

⁶⁰ Vgl. Klee, Tagebücher, 1988, S. 182, Nr. 550.

⁶¹ Vgl. Frey 2000, S. 16–17.

⁶² Marie Kakinuma, Zentrum Paul Klee, Bern, hat mir dankenswerterweise eine entsprechende Fotografie zur Verfügung gestellt, – sie arbeitet an einer Dissertation über die Werke, die Klee beidseitig gestaltet hat.

⁶³ Vgl. Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2, Nr. 1947.

LITERATUR

Becker 2018

Sabina Becker, *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2018.

Beckmann/Schaffer 1992

Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern, hg. u. bearb. v. Peter Beckmann u. Joachim Schaffer, Worms am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.

Boban 2002

Valerie Boban, *Bild-Sprache. Paul Klees Illustrationen zu Voltaires Candide*, (Lizentiatsarbeit, Kunsthistorisches Institut, Philosophische Fakultät, Universität Zürich), April 2002

Catalogue Raisonné Paul Klee, Bd. 2

Catalogue Raisonné Paul Klee, Band 2, 1913–1918, hg. v.

der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Benteli 2000.

Chapeaurouge 1990

Donat de Chapeaurouge, *Paul Klee und der christliche Himmel*, Stuttgart: Franz Steiner, 1990.

Däubler 1916

Theodor Däubler, *Mit silberner Sichel*, Dresden-Hellerau: Hellerau, 1916.

Dahme 2006

Stephan Dahme, »Den *eigenen* Garten bebauen...« – *Paul Klees Illustrationen zu Voltaires »Candide« als Durchbruch in der Entwicklung seines zeichnerischen Frühwerks*, Magisterarbeit, Philosophische Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilian-Universität München, 2006.

Dahme 2013

»Der Wink des ›Vater Voltaire‹ – Paul Klees Arbeit an den *Candide*-Illustrationen«, in: *Satire – Ironie – Groteske. Daumier Ensor Feininger Klee Kubin*, hg. v. Zentrum Paul Klee, Bern, Michael Baumgartner u. Rainer Lawicki, Bielefeld/Berlin und Zentrum Paul Klee, Bern: Kerber Verlag, 2013, S. 99–108.

Edlinger 2002

Carola von Edlinger, *Kosmogonische und mythische Weltentwürfe aus interdiskursiver Sicht. Untersuchungen zu Phantasia (Arno Holz), Das Nordlicht (Theodor Däubler) und Die Kugel (Otto zur Linde)*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2002.

Frey 2000

Stefan Frey, »Hanni Bürgli-Bigler: Sammlerin und Mäzenin Paul Klees. Zur Geschichte ihrer Sammlung«, in: *Paul Klee. Die Sammlung Bürgli*, hg. v. Stefan Frey u. Josef Helfenstein, Bern 2000, S. 11–31.

Geelhaar 1976

Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. v. Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976.

Kemp/Pfäfflin 1988

Theodor Däubler. *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hg. v. Friedhelm Kemp u. Friedrich Pfäfflin, Darmstadt: Luchterhand, 1988.

Kersten 1987

Wolfgang Kersten, *Paul Klee. "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"*, (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 5), Marburg 1987.

Kersten/Okuda 1995

Wolfgang Kersten u. Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Stuttgart: Hatje, 1995.

Klee, Briefe, 1979

Paul Klee. *Briefe an die Familie 1893–1940*. Band 2: 1907–1940, hg. v. Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

Klee, Tagebücher, 1988

Paul Klee. *Tagebücher, 1898–1918. Textkritische Edition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Gerd Hatje, 1988.

Klinner 1996

Maria Klinner, »Die Pariser Tagebücher Theodor Däublers – Eine Quellenstudie«, in: Werner 1996, S. 139–165.

Meister 1999

Mona Meister, »Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen zum autonomen Bild«, in: *Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung*, hg. v. Anna Maria Ehrmann-Schindlbeck, Maria Schmid u. Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, S. 283–291.

Rietzschel 1988

Thomas Rietzschel, *Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 1988.

Okuda 2012

Osamu Okuda: »Die Engel hocken auch nicht am Biertisch zusammen«. Paul Klees Verhältnis zu Wilhelm Worringer um 1914/15, in: Norberto Gramaccini/Johannes Rößler (Hg.), *Hundert Jahre »Abstraktion und Einfühlung«. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, München 2012, S. 131–142.

Sorg/Okuda 2005

Reto Sorg/Osamu Okuda, *Die satirische Muse. Paul Klee, Hans Bloesch und das Editionsprojekt »Der Musterbürger«*, [Klee-Studien. Beiträge zur internationalen Paul-Klee-Forschung und Edition historischer Quellen, Bd. 2], Zürich: ZIP, 2005.

Vogel 1992

Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, [Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 43], München: scaneg, 1992.

Wedekind 2010

Gregor Wedekind, »Christliche Themen bei Paul Klee«, in: *Franz Marc. Paul Klee. Dialog in Bildern*, hg. v. Michael Baumgartner, Cathrin Klingsöhr-Leroy u. Katja Schneider, Wädenswil: Nimbus, 2010, S. 91–105.

Werckmeister 1981

Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.

Werckmeister 1989

Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989.

Werckmeister 2008

Otto Karl Werckmeister, »Orientierungskünstler«, in: *Das Universum Klee*, hg. v. Dieter Scholz und Christina Thomson, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 25–51.

Werner 1996

Dieter Werner, *Theodor Däubler – Biographie und Werk. Die Vorträge des Dresdener Däubler-Symposiums 1992*, Mainz: Gardez!, 1996.

Für vielfältige Unterstützungen sei folgenden Personen im Zentrum Paul Klee, Bern, sehr herzlich gedankt: Michael Baumgartner, Marie Kakinuma und Eva Wiederkehr Sladeczek. Ein besonders nachhaltiger Dank richtet sich an Osamu Okuda, der mir mit seinem unerschöpflichen Wissen stets weiterhelfen konnte und im Lektorat eine sehr grosse Hilfe war. Karl Werckmeister danke ich für wichtige Korrekturvorschläge. Für die rundum perfekte Zusammenarbeit bei der Drucklegung sei Walther Fuchs gedankt.